

BERTRAM BROOKER

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par James King

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

21
Œuvres phares

53
Importance et questions essentielles

70
Style et technique

84
Où voir

95
Notes

103
Glossaire

118
Sources et ressources

125
À propos de l'auteur

126
Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Bertram Brooker (1888-1955) est l'un des premiers peintres abstraits au Canada. Autodidacte et polymathe, en plus d'être un artiste visuel, Brooker est lauréat du prix du Gouverneur général en tant que romancier. Il est également poète, scénariste, dramaturge, essayiste, rédacteur publicitaire, concepteur graphique et cadre dans le domaine de la publicité. Malgré le fait que Brooker ne reçoit pas de formation artistique officielle, il peint dans une grande diversité de styles, créant des images modernistes avant-gardistes.

JEUNESSE

Bertram Brooker naît en 1888, à Croydon, une banlieue de Londres en Angleterre, de parents issus de la classe ouvrière. Son père, Richard, est un contrôleur de billets pour le chemin de fer; sa mère, Mary Ann (née Skinner), est ménagère. Bertram a trois frères et soeurs aînés, Harry (mort en bas âge), Ellen Edith (appelée Nell) et Ann (morte en bas âge); son frère George Cecil (appelé Cecil) est d'un an son cadet. Brooker quitte l'école à l'âge de douze ans pour travailler comme domestique et ensuite à la Laiterie Fuller's dans la ville voisine d'Upper Ashridge afin de subvenir aux besoins de sa famille. Malgré la brièveté de sa scolarité, il est entreprenant, avec une motivation intérieure le poussant à apprendre en autodidacte. Par exemple, dans sa jeunesse, il est un lecteur passionné (il va même jusqu'à économiser son argent de poche pour acheter des livres) et il est demeuré ainsi pour le reste de sa vie.





GAUCHE : Photographie de Bertram Brooker prise en Angleterre juste avant le départ de sa famille vers le Canada en 1905, photographie de Proctor & Co., Croydon. DROITE : Bertram Brooker avec ses parents, son frère et sa sœur, en Angleterre, dans les années 1890. Depuis la gauche : Bertram, Mary Ann, Nell, Richard et Cecil Brooker, photographe inconnu.

Au cours de sa jeunesse, Brooker est profondément troublé par l'asthme sévère dont souffre son frère. Il est témoin de la morosité du foyer dans laquelle vit sa famille en raison de la maladie de Cecil et il commence à spéculer au sujet de questions telles que l'injustice et l'existence de Dieu. Il « interroge son âme » pour la « réalité, la vérité, Dieu, le Christ, la preuve de l'existence d'une âme immortelle ». Pour un certain temps, il est intrigué par la cause de la gravité et, en général, il essaie de « réconcilier la religion et la science[1]. »

Dans « Le visiteur inconnu », l'un de ses premiers romans, un roman autobiographique inédit (nous ne savons pas à quelle époque Brooker a composé cette œuvre), Bernard, le protagoniste de Brooker, a tellement de plaisir à colorer que sa mère prédit qu'il deviendra un artiste. Ce personnage écrit des histoires et croit que des anges lui dictent ce qu'il doit écrire[2]. La première œuvre d'art de Brooker qui a survécu et nous est parvenue est une aquarelle réalisée en 1899. Il la peint alors qu'il a dix ou onze ans, elle comprend un portrait du Christ exultant et illustre le vers : « Je m'accroche simplement à Ta croix » tirée de l'hymne célèbre « Rocher des siècles » publié en 1763.





GAUCHE : Carte postale du début du vingtième siècle représentant l'église anglicane St. James de Croydon, où la famille Brooker allait se recueillir. DROITE : Bertram Brooker, illustration du vers « Je m'accroche simplement à Ta croix » (tiré de l'hymne « Rocher des siècles » de 1763), 1899, aquarelle sur papier, dimensions inconnues, collection privée.

Le jeune Brooker est attiré par la musique : à l'âge de douze ans, il chante dans la chorale de l'église anglicane St. James de Croydon. Il est fort probable qu'il peut lire la musique, mais il ne joue pas d'instrument et ne compose pas, le chant constituant son principal moyen d'expression dans ce domaine.

Au début de 1905, alors que Brooker a dix-sept ans, sa famille immigre à Portage la Prairie, au Manitoba. Ils choisissent une période fascinante pour s'établir dans l'Ouest canadien. L'économie est en plein essor et il y a un flux massif d'immigrants en provenance d'Angleterre et d'ailleurs en Europe, voulant améliorer leur vie. À Portage la Prairie, Brooker travaille en compagnie de son père pour le chemin de fer Grand Trunk Pacific Railway dans un emploi subalterne. Il fréquente l'école du soir, ce qui lui permet d'obtenir du travail de bureau au chemin de fer.

EN QUÊTE DE SA VISION

À une certaine période entre 1910 et 1912, alors qu'il est au début de la vingtaine, Brooker retourne brièvement en Angleterre, puis ensuite à New York[3]. Le but de son voyage est de « se tenir au courant des événements se produisant dans le monde de la littérature, du théâtre et des arts[4]. » Malheureusement, aucun détail ne nous est parvenu concernant les œuvres d'art qu'il a vues ou la musique qu'il a entendue[5]. Durant ces voyages, il a sans doute l'occasion d'assister à des pièces de théâtre moderne et une passion pour l'art contemporain émerge en lui. À Londres, l'historique première exposition postimpressionniste organisée par Roger Fry (1866-1934) a lieu en 1910 et la seconde en 1912. Des œuvres de Paul Gauguin (1848-1903), Édouard Manet (1832-1883), Henri Matisse (1869-1954) et Vincent van Gogh (1853-1890) sont présentées dans le cadre de ces deux expositions. Si Brooker avait vu les œuvres de la Ashcan School à New York, elles auraient été résolument dépassées en comparaison. Au même moment, 291, la Galerie d'Alfred Stieglitz (1864-1946) à New York, présente des œuvres progressistes des dadaïstes, Marcel Duchamp (1887-1968), Pablo Picasso (1881-1973) et Constantin Brancusi (1876-1957).





LGAUCHE : Bertram Brooker lors d'un voyage en Angleterre, v.1910-1912, photographe inconnu. DROITE : Bertram Brooker, âgé de vingt-cinq ans, à Portage la Prairie, en 1913, photographie de Bender & Lewis, Croydon.

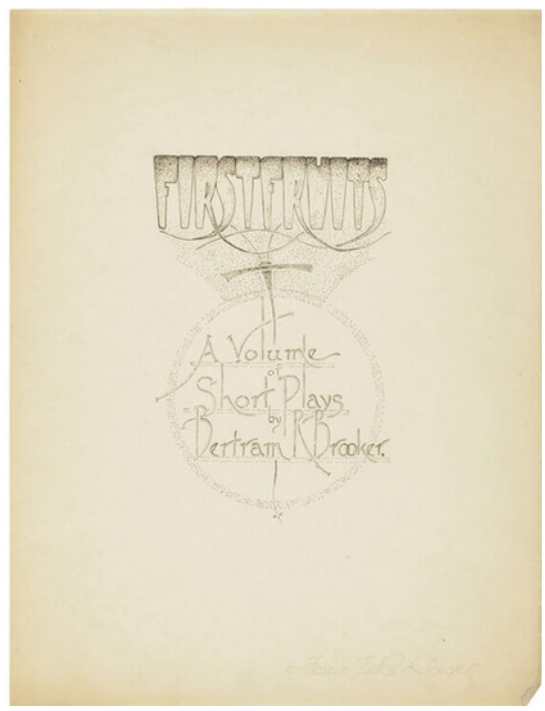
Brooker acquiert une bonne part de ses connaissances sur les arts plastiques et la musique à partir de livres et de périodiques. Il est intrigué par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900), qui rejette les valeurs matérialistes et préconise les valeurs spirituelles, et durant cette période où Brooker voyage (vers 1912), il élabore ses propres théories à partir de son interprétation de Nietzsche.

Vers 1912-1913, peu de temps après son retour à Portage la Prairie, Brooker réalise les premiers dessins et aquarelles qui ont survécu (exception faite de l'aquarelle de son enfance datée de 1899)[6]. *Ultrahomo*, v.1912-1913, est l'un de ces dessins au crayon qui représentent une version du surhomme de Nietzsche (un personnage héroïque qui symbolise l'avènement d'un nouvel ordre spirituel). Les lignes sinueuses témoignent d'un emprunt à l'Art nouveau.

UN AMOUR POUR LE THÉÂTRE

Aucune preuve ne confirme que Brooker ait fait du dessin ou de la peinture entre la création d'*Ultrahomo*, v.1912-1913, et 1920. Mais il trouve d'autres moyens d'expression artistique. En 1912, son frère Cecil et lui-même déménagent à Neepawa, un petit village au nord-est de Brandon, au Manitoba. Selon une source, les frères sont « persuadés que le cinéma est la prochaine révélation ». Ils ouvrent donc un cinéma dans un édifice appelé le Neepawa Opera House[7]. Lorsque Brooker se plaint auprès de la Vitagraph Company of America, un studio basé à Brooklyn et le plus important producteur de films à cette époque, qu'elle lui envoie des films qui ne sont pas dignes d'être présentés à l'écran, la compagnie invite Brooker à écrire ses propres scénarios. Relevant le défi, Brooker compose et vend plusieurs scénarios mettant en vedette le détective Lambert Chace, un personnage semblable à Sherlock Holmes. Un certain nombre de ces films sont réalisés et trois d'entre eux ont survécu[8].





GAUCHE : Bertram Brooker (à l'arrière, à droite) et les acteurs de l'une de ses premières productions théâtrales, Arts and Letters Club, Toronto, date inconnue, photographe inconnu. DROITE : Bertram Brooker, illustration de la page couverture de « First Fruits: A Volume of Short Plays by Bertram R. Brooker », v.1913-1915, encre sur papier, 28 x 21,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery Archives, Oshawa.

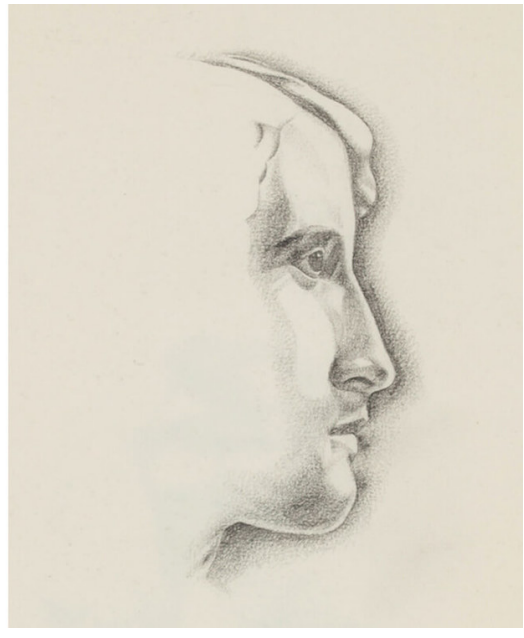
Entre 1911 et 1914, Brooker participe à des productions théâtrales locales à Portage et à Neepawa. Il effectue la mise en scène d'une pièce intitulée *Much Ado About Something* à l'Opéra de Portage, et il semble avoir joué dans plusieurs productions locales. Un article dans le journal indique : « M. Brooker est un acteur amateur d'une capacité considérable. Les personnages qu'il incarne dans plusieurs productions amateurs à Portage ont toujours occupé une place importante dans la pièce. En tant que dramaturge, il se distingue dans une certaine mesure, puisque ses pièces sont avidement recherchées par plusieurs producteurs de films[9]. »

Plus tard, au milieu des années 1930, Brooker collabore avec le dramaturge et metteur en scène avant-gardiste Herman Voaden (1903-1991), qui met en scène certaines des pièces de Brooker. Au théâtre et au cinéma, Brooker voit comment l'on peut donner vie à des idées et des concepts.

UN JOURNALISTE

Le succès de Brooker en ce qui a trait à l'écriture de films et de pièces de théâtre à l'échelle locale l'inspire à poursuivre une carrière dans le domaine du journalisme ainsi qu'en conception de mise en page de journaux à Neepawa, puis à Portage la Prairie, où il retourne en 1914. Il devient l'éditeur du *Portage Review*, un journal local financé par le parti conservateur.





GAUCHE : Rill Porter et Bertram Brooker le jour de leur mariage, le 3 juillet 1913, photographe inconnu. DROITE : Bertram Brooker, *Artist's Wife #1* (*La Femme de l'artiste nº 1*), 1934, crayon sur papier, 35,6 x 25,4 cm, MacLaren Art Centre, Barrie.

En 1913, il épouse Mary Aurilla (« Rill ») Porter, qu'il avait rencontrée alors qu'ils étaient tous deux membres de la chorale anglicane de St. Mary's à Portage. Rill acquerra plus tard une très bonne connaissance et appréciation des tableaux et des dessins de son mari[10]. En 1915, avec la Première Guerre mondiale qui fait rage, les Brooker s'installent à Winnipeg, où Bertram s'engage dans le Génie royal canadien, quoiqu'il n'ira jamais outre-mer. Son fils Victor naît à Winnipeg, en 1917, et sa fille Doreen, deux ans plus tard. (Leur plus jeune enfant, Phyllis, naîtra à Toronto en 1924, après que les Brooker s'y soient installés.)

Entre 1919 et 1921, Brooker travaille pour plusieurs journaux, d'abord à Winnipeg (la *Tribune*), puis à Régina (le *Leader-Post*), puis de nouveau à Winnipeg (le *Free Press*). Winnipeg est l'une des villes les plus prospères au Canada à cette époque, c'est donc un excellent endroit pour mettre à l'épreuve ses habiletés croissantes en rédaction et en conception. Au *Free Press*, il joue divers rôles : directeur des promotions, rédacteur des sections sur la musique, sur le théâtre, et sur les automobiles. De plus, il présente des illustrations et des dessins à des magazines tel que *Collier's*.

En 1919, durant la grève générale de Winnipeg, l'un des événements les plus conflictuels de l'histoire du mouvement syndical au Canada, Brooker joint les rangs des gendarmes spéciaux ou les « spéciaux », des citoyens à qui l'on donnait le droit de « perturber » (violenter) les grévistes[11]. Il ne reste aucun document qui expliquerait pourquoi Brooker s'est joint à ce groupe. Son employeur à cette époque, le *Free Press*, était fermement opposé à la grève, et c'est possible qu'il ait subi des pressions au travail pour qu'il devienne un « spécial. » Quoi qu'il en soit, et contrairement aux intentions des gens influents comme les banquiers, les politiciens et les dirigeants des plus importants journaux en ville qui avaient engagé les gendarmes spéciaux, Brooker voit son rôle comme étant celui d'un pacificateur et il éprouve de la sympathie envers les grévistes qui forment les piquets de grève[12]. Sa première toile à l'huile conservée jusqu'à ce jour, *The Miners* (*Les mineurs*), 1922, témoigne d'une préoccupation pour les travailleurs, alors qu'on y voit des mineurs se dirigeant vers la fosse.

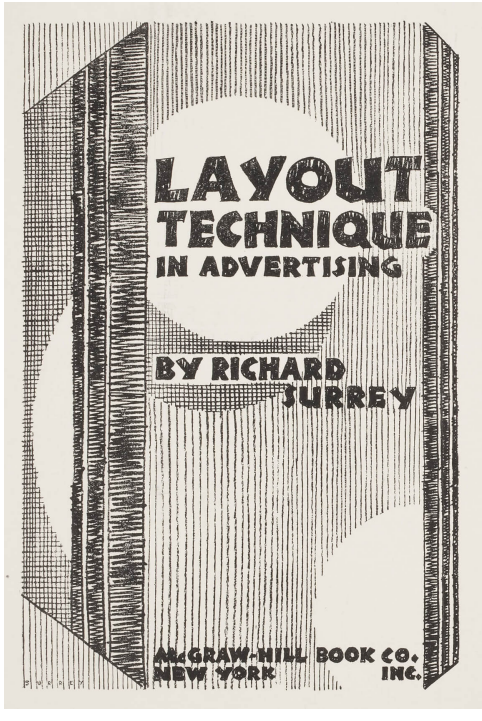


Bertram Brooker, *The Miners* (*Les mineurs*), 1922, huile sur toile, 15,2 x 20,3 cm, collection de la succession de Bertram Brooker.

LA PUBLICITÉ ET UN RETOUR À L'ART

En 1921, Brooker et sa famille déménagent à Toronto pour qu'il puisse travailler au journal le *Globe*, ainsi qu'au *Marketing*, une revue spécialisée consacrée à l'industrie canadienne de la publicité. En 1924, il achète *Marketing* et en devient l'éditeur et le directeur de la rédaction. En 1927, il vend *Marketing* à son propriétaire original et il accepte un poste chez A. McKim & Co.; c'est ainsi que débute une longue carrière dans l'industrie de la publicité. Deux ans plus tard, il se joint à l'agence de publicité J. J. Gibbons en tant que responsable du premier bureau de recherche et de développement dans le domaine des médias au Canada. Il occupe ce poste jusqu'en 1936, avant de passer chez MacLaren Advertising, l'agence de publicité où il demeure jusqu'en 1955, au moment de sa retraite, alors qu'il en est le vice-président.

Au sein des trois agences, il passe la majeure partie de son temps à rédiger du matériel publicitaire, à assister à des réunions de gestion et à superviser des subalternes. Il commence également à effectuer de la recherche sur la psychologie de la publicité, en étudiant comment une campagne publicitaire réussie parvient à persuader les consommateurs à acheter un certain produit. Et il publie trois manuels sur la profession, le deuxième sous le pseudonyme de Richard Surrey : *Subconscious Selling* (1923), *Layout Technique in Advertising* (1929) et *Copy Technique in Advertising* (1930). Au cours des années 1920, il rédige soixante-dix-sept articles sur différents aspects de la publicité, sous quatorze pseudonymes différents.



Bertram Brooker, page couverture de *Layout Technique in Advertising*, 1929, encre noire sur papier, 32 x 24,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery Archives, Oshawa.



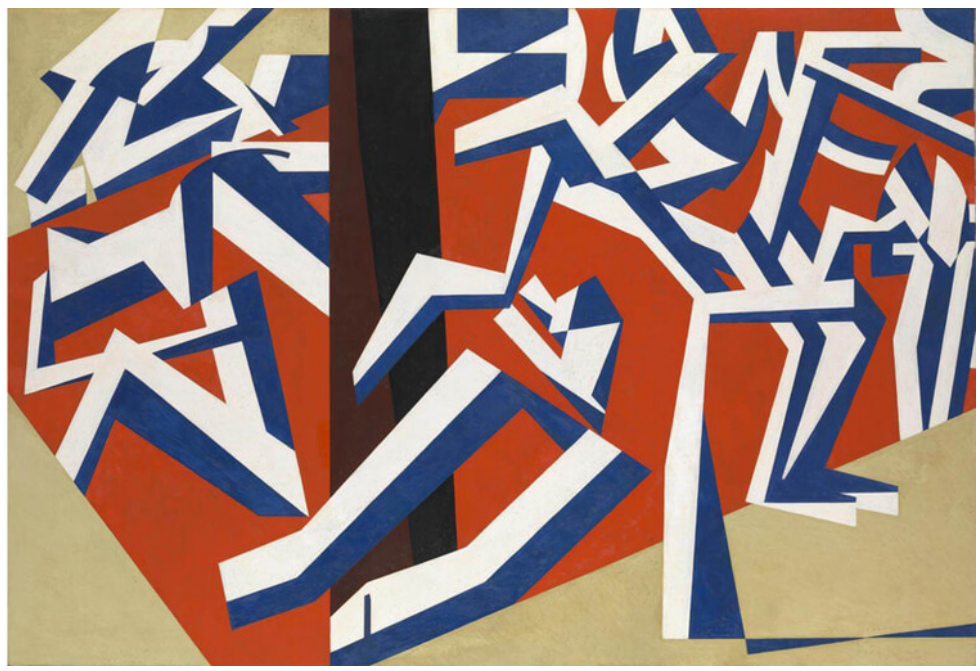
Les trois enfants des Brooker devant la maison familiale, 107 avenue Glenview, Toronto, durant les années 1930, photographe inconnu.

Pendant tout ce temps, l'art demeure un élément central. Dans sa vie sociale, il recherche des gens qui ont des idées semblables aux siennes ainsi qu'une passion pour les arts et la musique. La modeste résidence des Brooker sur l'avenue Glenview, dans le quartier de classe moyenne de Lawrence Park, devient un lieu de rencontre pour les individus créatifs, dont le chef d'orchestre Ernest MacMillan et les artistes Charles Comfort (1900-1994), Paraskeva Clark (1898-1986) et Kathleen Munn (1887-1974). Le quatuor à cordes Hart House String Quartet de l'Université de Toronto a joué à son domicile au moins à une occasion.

Aux alentours de 1922 à 1924, Brooker commence à travailler sur une série de tableaux non-objectifs, y compris différentes versions d'*Oozles*. Son retour aux arts visuels, après ce qui semble être une décennie d'inactivité dans cette pratique, est survenu en raison d'une profonde expérience mystique. Depuis qu'il avait interrogé son âme alors qu'il était enfant, ce qui l'avait amené à peindre la scène illustrant l'hymne « Rocher des siècles », Brooker est intrigué par ce genre d'événement mystique[13]. En 1923, lors d'une visite à l'église presbytérienne de Dwight at the Lake of Bays en Ontario, Brooker, alors âgé de trente-cinq ans, vit un moment d'éveil beaucoup plus profond. Son attention captée par un bosquet près d'un ruisseau et, sans être entièrement conscient de ce qu'il fait, il quitte l'église et se dirige vers le cours d'eau. Une fois rendu là, tel qu'il le décrit dans son roman autobiographique inédit : « tout a été réuni; tout ce qu'il y a dans l'univers, dans le monde, ne faisait qu'un[14]. » Après cette expérience, il invente le terme « unitude » pour décrire cet état de tranquillité (quiétude), jumelé à un fort sentiment de détermination (unité)[15]. Brooker croit que l'artiste en société a l'obligation d'enseigner aux autres

comment entrer en contact avec leurs valeurs spirituelles intérieures. Cette expérience mystique renforce son spiritisme et le motive à tenter de l'exprimer par l'entremise de l'art.





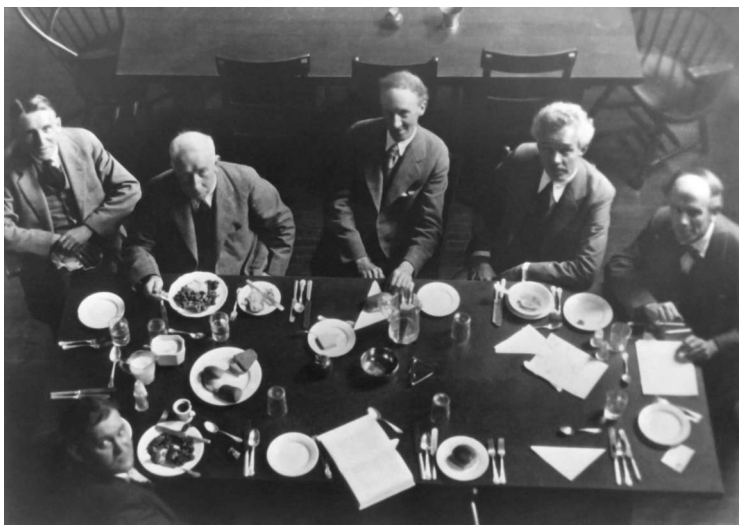
GAUCHE : Bertram Brooker, *Noise of a Fish* (*Bruit d'un poisson*), v.1922-1924, tempera et mine de plomb sur papier, 21,3 x 16,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : David Bomberg, *The Mud Bath* (*Le bain de boue*), 1914, huile sur toile, 152,4 x 224,2 cm, Tate, Londres.

Animé par ce nouveau sentiment de « conscience cosmique »[16], Brooker entreprend *Oozles* et *Noise of a Fish* (*Bruit d'un poisson*), deux œuvres datées v.1922-1924, ainsi que d'autres tableaux non-figuratifs à la tempera qui témoignent de sa dette envers les vorticistes, un groupe d'artistes anglais, inspirés par les futuristes italiens, tels que Giacomo Balla (1871-1958), David Bomberg (1890-1957) et Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), qui utilisaient des formes abstraites pour illustrer la violence et le mouvement (voir, par exemple, *The Mud Bath* (*Le bain de boue*), 1914, de Bomberg). Brooker adapte le style, croyant qu'il lui permettra d'exprimer visuellement les spéculations mystiques auxquelles il est confronté. Ces petites œuvres de Brooker sont extrêmement colorées et vives, mais elles sont exécutées grossièrement. Il est évident que Brooker était en train d'apprendre à peindre en autodidacte.

LAWREN HARRIS ET LE GROUPE DES SEPT

En 1923, Brooker devient membre de la chorale Mendelssohn de Toronto et il est admis au Arts and Letters Club de Toronto, où il rencontre Lawren Harris (1885-1970) et d'autres membres du Groupe des Sept. Le Groupe avait vu le jour en 1920 en réaction à ce que ses membres considéraient comme des pratiques académiques abrutissantes prévalant en peinture à l'époque. Harris, Arthur Lismer (1885-1969), J. E. H. MacDonald (1873-1932), Frederick Varley (1881-1969), Frank Johnston (1888-1949), Franklin Carmichael (1890-1945) et A. Y. Jackson (1882-1974) étaient en quête de moyens pour saisir les aspects distinctifs du paysage canadien. Ils ont voyagé à divers endroits dans le Nord de l'Ontario, comme le dit Varley : « pour que l'on puisse se débarrasser de toutes les idées préconçues, se vider de tout sauf la nature qui est ici dans toute sa splendeur[17]. » Brooker sympathise avec les visées nationalistes du

Groupe, mais il croit qu'en mettant l'accent sur la nature sauvage, leur point de vue est trop limité, car il y a plusieurs autres manières de créer de l'art typiquement canadien.



Bertram Brooker et des membres du Groupe des Sept au Arts and Letters Club de Toronto, 1929, photographie de John Vanderpant. Dans le sens des aiguilles d'une montre à partir de la gauche, en haut : Bertram Brooker, A. Y. Jackson, J. E. H. MacDonald, Lawren Harris, Arthur Lismer et Merrill Denison.



Arthur Lismer, *Bert's Life Class* (*Bert et le dessin d'après modèle*), 25 avril 1937, crayon Conté sur papier, 22,9 x 30,4 cm, Arts and Letters Club, Toronto.

Brooker est plus étroitement associé à Lawren Harris. Les deux artistes s'intéressent non seulement aux valeurs spirituelles, mais ils partagent également une volonté d'expérimenter avec l'intégration de ces principes à leur pratique picturale. Même si Brooker ne deviendra jamais membre de la Theosophical Society, il adhère, tout comme Harris, à certaines des idées de cette doctrine. Dans un passage clé de *A Canadian Art Movement*, Frederick Housser affirme : « Harris peint le paysage du lac Supérieur par dévotion à la vie et à l'âme, et il crée le sentiment qu'il s'agit du pays de l'âme[18]. » Brooker n'a pas d'objection fondamentale à ce genre de déclaration, il croit qu'aussi longtemps que l'influence du Groupe des Sept libère les jeunes peintres canadiens de l'emprise miteuse et conservatrice de l'époque victorienne, il remplit sa mission. Par contre, il ne considère pas leurs tableaux comme étant véritablement modernes. Ils n'assimilent pas les tendances modernes de l'art européen, comme on peut les constater dans les œuvres de Wassily Kandinsky (1866-1944) et d'autres artistes d'avant-garde.

ÉPIPHANIES ABSTRAITES

Au début de 1927, Brooker a déjà progressé bien au-delà des premières œuvres abstraites de 1923, pour s'ouvrir à un monde artistique qui allait surprendre ses contemporains et les laisser perplexes. Sans fanfare ni trompette, il travaille sur une remarquable série de tableaux, qui ne ressemblent à rien qui avait été produit par un artiste canadien auparavant, par example *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928, avec son mouvement et son énergie pénétrante, accentués par une exactitude géométrique. Dans de grandes compositions abstraites, audacieuses et majestueuses, Brooker force son auditoire à confronter la possibilité d'une réalité spirituelle. Il présente un territoire qui n'avait jamais été exploré auparavant par un artiste canadien.





GAUCHE : Lawren Harris, *Lake Superior* (*Lac Supérieur*), v.1924, huile sur toile, 101,7 x 127,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Bertram Brooker, *The St. Lawrence* (*Le Saint-Laurent*), 1931, huile sur toile, 76,9 x 101,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Certaines de ces oeuvres, telles que *Abstraction, Music* (*Abstraction, Musique*) et *The Way* (*La voie*), datant toutes deux de 1927, démontrent clairement comment l'imagination de Brooker est alimentée par la musique. À cette époque, les images de Brooker semblent aspirer à atteindre l'état de la musique tel que présenté par les grands compositeurs. Ses goûts en matière de musique classique sont exhaustifs, mais il préfère les œuvres interprétées par des chorales, comme celle de Händel, et les compositeurs comme Beethoven et Wagner qui, dans des compositions de grande envergure, tentaient d'explorer la relation entre l'humanité et le monde spirituel.

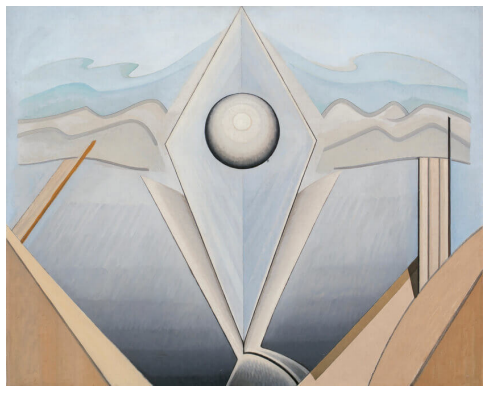




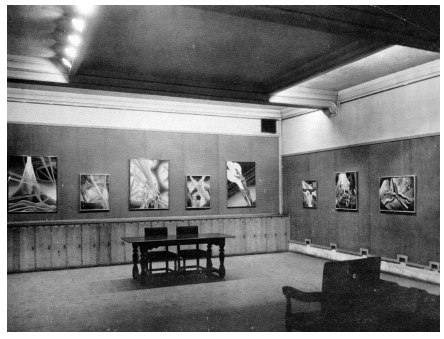
GAUCHE : Bertram Brooker, *Abstraction, Music* (*Abstraction, Musique*), 1927, huile sur toile, 43 x 61 cm, Museum London. DROITE : Bertram Brooker, *The Way* (*La voie*), 1927, huile sur toile, 60,8 x 76,5 cm, Vancouver Art Gallery.

En janvier 1927, une sélection tirée des plus récentes œuvres abstraites de Brooker est présentée lors d'une exposition modeste au Arts and Letters Club, organisée par Lawren Harris et Arthur Lismer et largement saluée comme étant la première exposition solo d'art non-figuratif au Canada. Aucun des tableaux que Harris avait peints jusque-là n'atteignait le degré d'abstraction que l'on pouvait voir dans ces tableaux. En fait, on peut soutenir que la transition ultérieure de Harris vers une plus grande abstraction a été influencée par Brooker[19], qui a affirmé au *Toronto Star* que ces tableaux « étaient des expressions de sentiments musicaux[20]. »

Avec tristesse, Brooker décrit la réaction des gens qui ont assisté à l'exposition : « Il y avait un curieux silence qui régnait dans la salle, interrompu uniquement par les chuchotements de groupes qui ne voulaient pas s'approcher et discuter ouvertement [des tableaux] avec moi[21]. » Manifestement, ces toiles radicales ne trouvaient pas d'écho favorable. Pire encore, ses tableaux furent sévèrement critiqués par J. E. H. MacDonald, qui, plus tard, offrira des excuses sournoises : « Je ne comprends pas votre méthode de travail[22]. » Brooker, profondément blessé, est indigné par le fait que ses amis ne se sont pas portés à sa défense : « Je ne pouvais m'empêcher d'éprouver le sentiment que Lismer et Lawren m'avaient laissé tomber, abandoné, prenant la fuite sans annoncer quoi que ce soit, sans même remarquer à qui ces images appartenaient et ce qu'elles essayaient de communiquer[23]. »



Lawren Harris, *Abstract Painting #98* (*Peinture abstraite nº 98*), v.1937-1938, huile sur toile, 73,7 x 91,4 cm, collection privée.



Vue de l'installation de *Bertram Brooker Abstractions* (*Abstractions de Bertram Brooker*) au Hart House, Université de Toronto, 14-30 mars 1931, photographe inconnu.

Malgré sa déception, Brooker continue à peindre. En 1928, 1930, et 1931, il participe aux expositions du Groupe des Sept, car il est évident que le Groupe reconnaît qu'il a des convictions qui sont compatibles avec leurs visées. Par contre, il présente seulement une œuvre abstraite en 1928, *Rassemblement de sons*, et aucune en 1930 et 1931. Il présente l'œuvre figurative *The St. Lawrence* (*Le Saint-Laurent*), 1931, dans le cadre de l'exposition du Groupe des Sept en 1931. En mars de la même année, lorsque huit de ses tableaux abstraits, y compris *Rassemblement de sons* et *Alleluiah* (*Alléluia*), 1929, sont présentés dans une exposition individuelle au Hart House à Toronto, Brooker a finalement le sentiment qu'il avait raison, déclarant qu'il s'agissait de : « la première fois que je voyais sept ou huit de mes tableaux abstraits ensemble sur un mur bien éclairé, j'en ai retiré toute une sensation. Je ne les avais jamais vus paraître aussi bien qu'à ce moment-là[24]. »



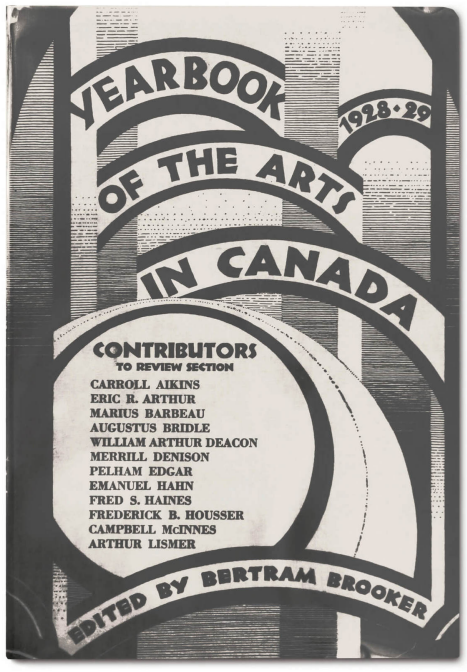
Bertram Brooker, *Resolution* (*Résolution*), v.1929, huile sur toile, 60 x 75 cm, Art Gallery of Hamilton.

Ses tableaux non-figuratifs exécutés entre 1927 et 1931 contiennent chacun une partie de la vision de l'artiste. Ainsi, ils peuvent êvre considérés comme faisant partie d'un programme, révélant un aspect de sa perception des possibilités qu'offre la vie. Telles les symphonies de Beethoven, ces œuvres, dont *Résolution*, v.1929, et *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), v.1929, présentent la philosophie de vie de Brooker : ce sont des images d'espoir et de rédemption; elles portent également sur la quête de vérité et la transition entre les sphères matérielle et spirituelle de l'existence[25]. Dans leur totalité, elles demeurent une réussite audacieuse et monumentale.

UN TOURNANT VERS L'ART FIGURATIF

Malgré ses réussites artistiques, la peinture demeure un passe-temps pour Brooker. Il est mieux connu, et a tendance à se percevoir lui-même comme un écrivain plutôt qu'un artiste. Sur son papier à lettres personnalisé de 1930, on peut lire l'en-tête suivant : « Bertram R. Brooker * Écrivain * 107 avenue Glenview, Toronto, Canada. » Gagnant bien sa vie dans le monde de la publicité, il vit confortablement et n'aura jamais eu besoin de vendre son art pour subsister. Son épouse, Rill, qui se consacre à l'éducation de leurs enfants et à la gestion du ménage, protège le temps que son mari passe dans son studio, à l'étage supérieur de leur résidence.

Brooker bonifie ses revenus dans le domaine de la publicité en travaillant comme rédacteur pigiste. Ainsi, entre 1928 et 1930 il écrit « The Seven Arts », une chronique publiée à l'échelle nationale au sein de journaux de la puissante chaîne Southam, dont le Calgary Herald et le Ottawa Citizen. En 1929, il dirige une anthologie consacrée aux développements dans le monde artistique à travers le Canada : le *Yearbook of the Arts in Canada* (il y aura seulement un autre volume, en 1936, en raison des restrictions économiques causées par la grande dépression). Dans le volume de 1929, Brooker proclame : « il y a un esprit ici [au Canada], une réponse à la nouveauté, au naturel, à l'ouverture, au massif, par opposition à la petitesse ancienne, artificielle, confinée de l'Europe, qui devrait en fin de compte, lorsqu'on lui fera confiance avec moins de timidité, devenir activement créatif[26]. » De plus, à partir de 1929, Brooker étudie la possibilité de publier ses dessins à l'encre illustrant la Bible et d'autres textes littéraires, mais il réalise rapidement que le marché pour ce genre d'œuvres a disparu. Seules ses illustrations pour *Elijah,* with illustrative drawings (*Elie*, avec illustrations), 1929, sont publiées.



Page couverture du *Yearbook of the Arts in Canada, 1928-1929*, dirigé par Bertram Brooker.



Bertram Brooker, page couverture de *Elijah*, with illustrative drawings (*Élie*, avec illustrations) (1929).

Dans les deux éditions de *Yearbook* et particulièrement dans sa chronique « Seven Arts », Brooker écrit au sujet d'un vaste éventail de personnages littéraires et artistiques. Parmi les auteurs canoniques, on compte Keats, Goethe, Shakespeare et Yeats; parmi les auteurs contemporains, il y a Ernest Hemingway et Aldous Huxley. Chez les artistes, on retrouve parmi bien d'autres, Marcel Duchamp, Constantin Brancusi et Henri Matisse. L'écriture, particulièrement l'écriture d'une chronique nationale, lui permet d'atteindre un vaste public.

Brooker continue à peindre, et durant l'été de 1929, il vit une nouvelle épiphanie, lorsqu'il rencontre Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956), un artiste de Winnipeg qui travaille dans un mode figuratif. Sa réaction à l'art de FitzGerald est immédiate et profonde. Pour la première fois de sa carrière, il adopte une nouvelle manière de peindre. Il continue à produire ses grandes toiles abstraites, et ce, pendant encore deux ans, mais différentes formes d'art figuratif deviennent alors son moyen d'expression privilégié. Ce changement de direction a possiblement été en partie motivé par les réactions hostiles avec lesquelles ses tableaux non-figuratifs ont été accueillis, mais la transformation est plus fondamentale que cela. À l'été 1929, il avait déjà obtenu tout ce qu'il souhaitait des différents modernismes non-figuratifs européens et américains et il était prêt à entreprendre quelque chose de nouveau.





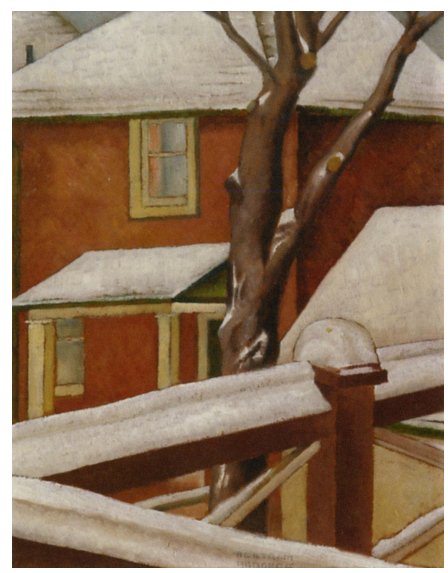
GAUCHE : Lionel LeMoine FitzGerald, *Doc Snyder's House* (*La maison du docteur Snyder*), 1931, huile sur toile, 74,9 x 85,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Lionel LeMoine FitzGerald, *From an Upstairs Window, Winter* (*D'une fenêtre d'en haut, l'hiver*), v.1950-1951, huile sur toile, 61 x 45,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Contrairement à la relation que Brooker entretenait avec Lawren Harris, son amitié avec FitzGerald est franche. Les paysages et les natures mortes de FitzGerald, comme *Doc Snyder's House* (*La maison du docteur Snyder*), 1931, et *From an Upstairs Window, Winter* (*D'une fenêtre d'en haut, l'hiver*), v.1950-1951, sont puisés de son entourage immédiat. FitzGerald est toujours soucieux de représenter l'essence de ce qu'il voit dans la nature. Il a recours à une observation directe pour extraire ce que l'on peut définir comme étant le noyau du sujet. Il veut capturer la forme vivante de l'objet, la vérité qui se cache derrière sa forme extérieure. Il réduit ses paysages à leur éléments essentiels et de cette façon, il introduit des éléments d'abstraction à ses œuvres.

C'est cette synthèse d'éléments abstraits et figuratifs que Brooker reconnaît immédiatement en FitzGerald, et une profonde empathie se développe entre les deux hommes. Brooker voit l'approche de FitzGerald comme une manière d'élargir son propre répertoire stylistique sans pour autant trahir ses principes artistiques fondamentaux. Le 28 décembre 1929, peu de temps après avoir rencontré FitzGerald, Brooker lui écrit pour lui dire que, grâce à son influence, son art avait effectué un virage considérable. Ce changement se perçoit



Bertram Brooker, *Lone Tree* (*Arbre solitaire*), s.d., huile sur panneau, 38,1 x 29,2 cm, Gevik Gallery, Toronto.



Bertram Brooker, *First Snow* (*Première neige*), date inconnue, huile sur toile, 38,1 x 27,9 cm, collection privée.

aisement dans *Manitoba Willows* (*Saules du Manitoba*), v.1929-1931, et *Snow Fugue* (*Fugue enneigée*), 1930. Pour le reste de sa carrière artistique, Brooker expérimente avec différentes approches : certaines œuvres abstraites, certaines figuratives, mais la plupart combinant les deux langages[27]. L'assouplissement de son rapport à l'art abstrait l'a probablement motivé à essayer un certain nombre de genres traditionnels, tels que le nu et, plus tard, les natures mortes et les portraits, et même la pratique de la sculpture.

En mars 1931, l'Ontario Society of Artists accepte *Figures in a Landscape* (*Nus dans un paysage*), 1931, de Brooker dans le cadre de son exposition annuelle. Le tableau représente deux femmes nues de dos, à l'extérieur. Les autorités de l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), où l'exposition avait lieu, l'ont retiré de l'événement et du catalogue. La raison invoquée : inconvenance. Brooker, indigné, répond en publiant un essai, « Nudes and Prudes ». Dans cet essai, il soutient que la pruderie, en réponse aux images de nus, est apparue en grande partie car les aînés en société ne souhaitaient pas que les jeunes soient corrompus par des manifestations publiques de nudité.

En novembre 1931, Brooker assiste à la 30e édition de l'International Exhibition of Paintings au Carnegie Institute (aujourd'hui Carnegie Museums) à Pittsburgh. Il est impressionné par « la formidable prépondérance de tableaux représentant le corps humain dans tous les pays participants[28] ». Sans aucun doute, il en est venu à la conclusion que sa récente décision de se tourner vers l'art figuratif s'inscrit dans les tendances contemporaines.

En plus de FitzGerald, Kathleen Munn, l'amie de Brooker, soutient son art durant les années 1930. Cette collègue artiste de Toronto expérimente, elle aussi, en combinant les modes d'expression, dans son cas, en associant le cubisme et la figuration. Dès 1916, Munn avait incorporé des éléments abstraits à ses compositions figuratives. Brooker avait exposé ce genre de tableaux avant Munn, mais il est possible que la pratique de Munn ait renforcé la sienne et non le contraire[29]. Brooker aimait particulièrement la musicalité qu'il percevait dans les toiles de Munn et il a acheté *Composition [Horses]* (*Composition [Chevaux]*), v.1927, et *Composition [Reclining Nude]* (*Composition [Nu allongé]*), v.1926-1928.



Kathleen Munn, *Composition [Horses]* (*Composition [Chevaux]*), v.1927, huile sur toile, 51 x 60,7 cm, Art Gallery of Alberta, Edmonton.

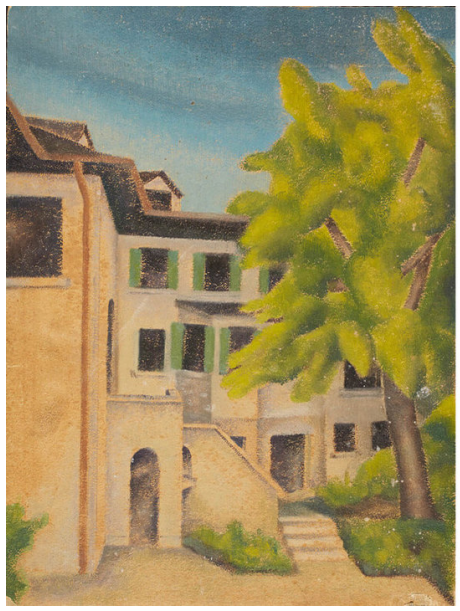


Kathleen Munn, *Composition [Reclining Nude]* (*Composition [Nu allongé]*), v.1926-1928, huile sur toile, 45,5 x 53,3 cm, collection de Lynn et Ken Martens.

UN HOMME À PLUSIEURS FACETTES

Au début des années 1930, Brooker a de bons rapports avec d'autres membres de la scène artistique canadienne, notamment parce qu'il est l'un des membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens (GPC). Le GPC a été fondé en 1933, la même année qui voit la dissolution du Groupe des Sept, dont le GPC a élargi et précisé le programme nationaliste à plusieurs égards. Le GPC croit que les artistes canadiens ont le potentiel de démontrer comment des groupes d'individus disparates peuvent se réunir et former un tout solide et cohérent. Brooker souscrit à cette notion de communauté et devient le champion de cette initiative en en faisant la promotion dans ses écrits. Quatre ans avant la formation du GPC, Brooker avait écrit sur ce sujet dans un essai intitulé : « When We Awake! » dans le *Yearbook of the Arts in Canada 1928-1929*. Il tentait d'y définir ce que l'art canadien avait établi ainsi que le travail qu'il restait à accomplir :

> Mais nous ne sommes pas vraiment éveillés, nous ne sommes pas sensibles à l'unité nationale et nous ne sommes pas sensibles à l'unité universelle. Toutefois, il y a des signes qui démontrent que ces deux éléments pourraient s'épanouir et voir le jour. Ces signes, jusqu'à maintenant, ne peuvent être déduits qu'à partir d'œuvres occasionnelles réalisées par des individus isolés. Par contre, les occasions de bâtir un art ici et un public qui pourrait en être inspiré sont aussi grandes, sinon plus, qu'elles ne l'ont jamais été dans quelque nation que ce soit[30].





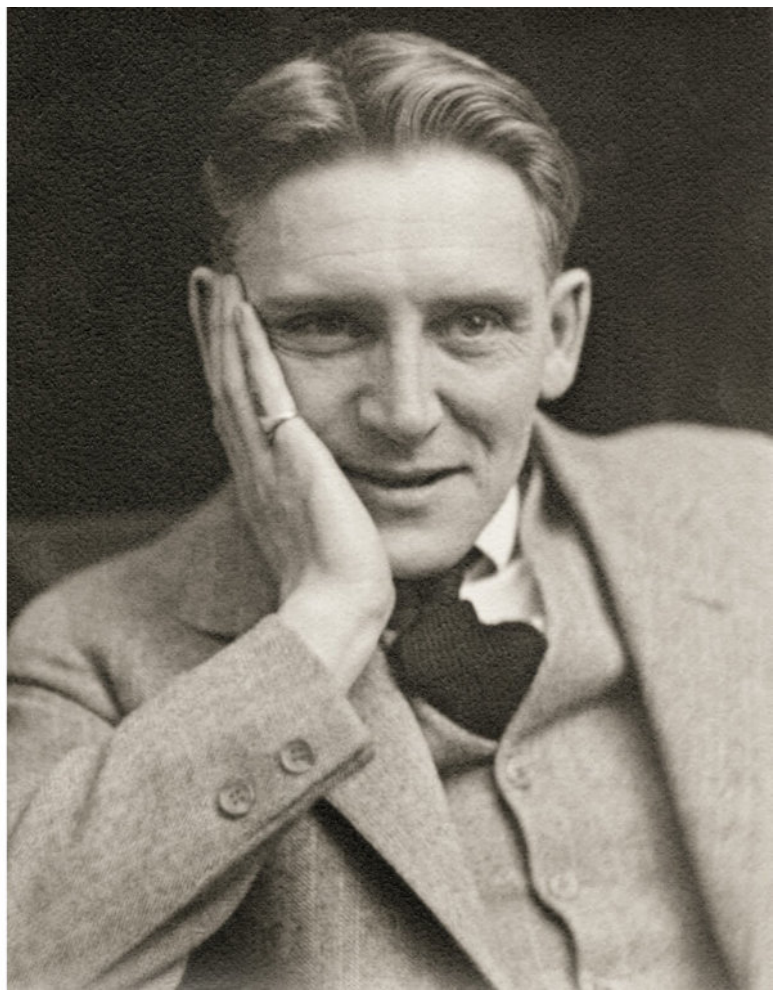
GAUCHE : Bertram Brooker, *Dentonia Park* (*Parc Dentonia*), 1931, huile sur toile, 37,9 x 28,5 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Morley Callahan*, 1932, huile sur tissu, 76,7 x 61,1 x 2,1 cm, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

Malgré sa notoriété dans les milieux artistiques, Brooker n'a jamais fait la promotion active de ses propres œuvres auprès de musées, de marchands ou de collectionneurs d'œuvres d'art. Il n'était pas représenté par un marchand et au cours de sa vie, la majeure partie de ses œuvres n'ont pas été vendues. Parmi les quelques toiles qu'il a vendues, on retrouve *Dentonia Park* (*Parc Dentonia*), 1931, à Harry et Ruth Tovell, et un portrait de Morley Callaghan, peint en 1932, vendu au portraituré. À partir des années 1930 et jusqu'à la fin de sa vie, Brooker poursuit ses expériences picturales combinant des éléments abstraits et figuratifs, comme dans *Pharaoh's Daughter* (*La fille du pharaon*), 1950. Dans ce tableau, le visage de la femme est visible, mais elle est inondée dans une mer de formes abstraites.

Lorsque Brooker atteint la maturité, il consacre une part considérable de son énergie créative à la littérature ainsi qu'aux arts visuels et à la publicité. En 1936, il publie le roman *Think of the Earth*, qui remporte le premier Prix Lord Tweedsmuir (renommé Prix du Gouverneur général en 1957) dans la catégorie romans et nouvelles. Sous le pseudonyme de Huxley Herne, il publie un autre roman en 1936, *The Tangled Miracle, a Mystery*, et un troisième, *The Robber*, sous son propre nom, en 1949. Il existe des manuscrits de plusieurs autres romans inédits, ainsi que de plus d'une soixantaine de nouvelles, complètes ou à divers degrés d'achèvement. Brooker compose également de nombreux poèmes qui ne sont pas publiés de son vivant[31].

Au cours de l'année 1954, la santé de Brooker se détériore. Quelques mois avant son décès, il quitte son emploi en publicité et prend sa retraite. Il décède le 22 mars 1955. C'était un homme prodigieusement talentueux, doté d'une énergie indomptable, qui a travaillé à son art et son écriture, jusqu'à la toute fin de sa vie, ou presque. Sa créativité l'a mené dans plusieurs directions : dramaturge, scénariste, acteur, rédacteur-concepteur, artiste, nouvelliste, romancier, essayiste, alors qu'il s'efforçait de communiquer sa vision spirituelle.





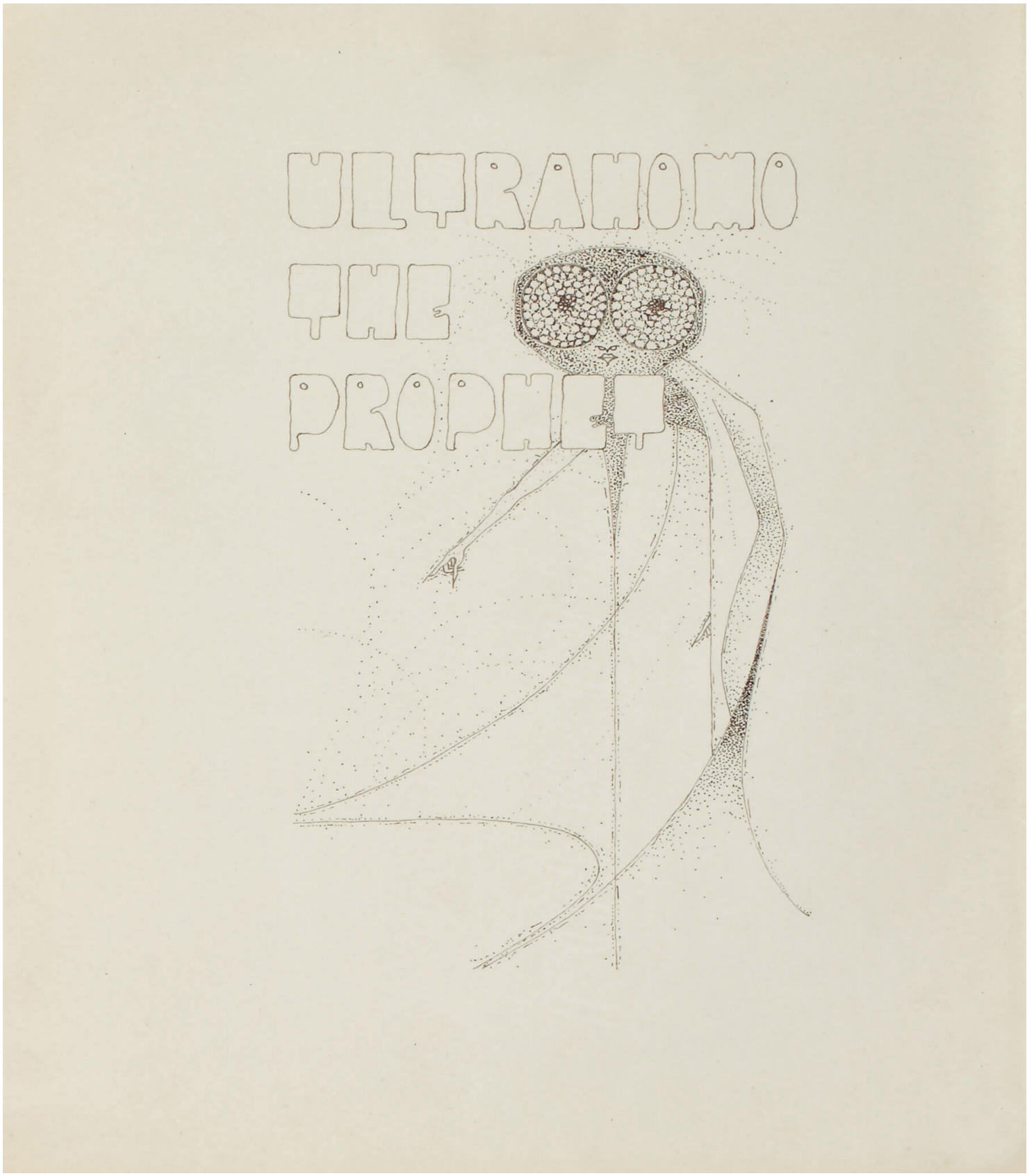
GAUCHE : Bertram Brooker, *Pharaoh's Daughter* (*La fille du pharaon*), 1950, huile sur toile, 99 x 66 cm, collection privée.
DROITE : Portrait de Bertram Brooker, date inconnue, photographe inconnu.



ŒUVRES PHARES

La sélection qui suit démontre la diversité des modes d'expression de Bertram Brooker : commençant par l'abstraction, il est passé à la figuration pour ensuite construire diverses combinaisons des deux. Les peintures abstraites de Brooker de 1927 à 1931 figurent parmi les plus importantes œuvres de l'art canadien. D'une manière qui rappelle William Blake (1757-1827), elles constituent un témoignage émouvant de la croyance de Brooker en l'existence d'un monde spirituel.

ULTRAHOMO V.1912-1913



Bertram Brooker, *Ultrahomo*, v.1912-1913
Dessin au crayon, 20 x 17,8 cm
The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa

Ce dessin datant des débuts de l'oeuvre de Brooker emprunte à l'Art nouveau tel que pratiqué par Aubrey Beardsley (1872-1898) ses lignes sinueuses. Il est créé à l'époque où Brooker élabore son concept d'ultimatisme, une théorie consacrée à la libération de la nature spirituelle des êtres humains. Il présente une curieuse créature, semblable à un extraterrestre qui regarde attentivement le spectateur. Le visage d'Ultrahomo est clairement défini, mais ses bras et le reste de son corps ont peu de substance. Ce personnage vit dans un monde qui n'est pas celui de l'existence humaine ordinaire[1]. Adam Lauder a suggéré une source possible pour cette image : « les traits embryonnaires d'Ultrahomo, ses yeux qui ressemblent à des blastodermes documentent l'intérêt précoce de Brooker pour les développements contemporains en biologie ainsi que pour les débats philosophiques suscités par la théorie de l'évolution. »

Ultrahomo est le nom qu'a donné Brooker au personnage conçu par Friedrich Nietzsche (1844-1900), le surhomme, qui devait être plusieurs choses, «« Visionnaire, volontaire, créateur, avenir lui-même et pont vers avenir[2]». Ultrahomo n'est pas tant héroïque que d'un autre monde, et c'est peut-être précisément ce que Brooker voulait illustrer avec cette représentation. Tout comme le surhomme de Nietzsche, Ultrahomo réside dans un monde qui est très loin de l'expérience humaine ordinaire. Il rejette les valeurs matérialistes et indique la voie à suivre pour atteindre un monde spirituel.



Aubrey Beardsley, *The Peacock Skirt* (*La jupe-paon*), 1893, encre noire et graphite sur papier vélin blanc, 23 x 16,8 cm, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts.



Bertram Brooker, page couverture de *The Peg: A Magazine of Merry Mien Devoted to the Stage and Screen*, v.1915-1921, encre sur papier, 32,7 x 25,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery Archives, Oshawa.

La représentation d'Ultrahomo comme personnage quasi monstrueux, presque comique, reflète peut-être l'insatisfaction de Brooker par rapport à la conception qu'a Nietzsche du surhomme. Si Brooker est fortement influencé par le philosophe allemand, l'athéisme et la promotion de la violence dans les écrits de Nietzsche ne plaisaient pas à l'artiste canadien. Ici, Brooker souligne les lacunes d'un penseur envers lequel il est néanmoins lourdement endetté.

OOZLES V.1922-1924



Bertram Brooker, Oozles v.1922-1924
Tempera sur papier, 22,9 x 17,7 cm
The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa

Brooker a réalisé plusieurs tableaux à la tempera intitulés *Oozles*; celui-ci est l'un des plus anciens qui portent ce nom et qui ont survécu. Il y a un écart d'à peu près une décennie entre *Ultrahomo*, v.1912-1913, et *Oozles*. Brooker s'est probablement tourné vers l'art abstrait à la suite de la profonde expérience mystique qu'il avait vécue à Dwight en Ontario, en 1923. L'abstraction est devenue la meilleure manière pour lui de représenter sa transformation spirituelle. Cette image démontre la fascination de l'artiste pour les formes géométriques colorées. Comparativement à ses œuvres subséquentes, les premiers abstraits de Brooker, de petites dimensions (entre autres, *Noise of a Fish* (*Bruit d'un poisson*), v.1922-1924), sont quelque peu grossiers et ont une allure précipitée, inachevée. Il semble qu'au moment où il crée ces œuvres, il est en train d'apprendre à peindre en autodidacte.

Avec son recours à des lignes horizontales et verticales solides et tranchantes et à des couleurs vives et contrastantes, *Oozles* semble être de style vorticiste. Ce groupe britannique qui n'a duré que quelques années utilisait des zigzags violents et des couleurs brillantes pour élaborer un modernisme pictural en révolte contre les traditions passéistes. Brooker a probablement vu des reproductions d'œuvres vorticistes dans des livres et des périodiques.



David Bomberg, *The Mud Bath* (*Le bain de boue*), 1914, huile sur toile, 152,4 x 224,2 cm, Tate, Londres.

Selon le *Oxford English Dictionary*, « oozle » signifie couler, goutte à goutte, ou se déplacer lentement. Le titre de Brooker est ironique, car tous les éléments dans le tableau semblent se déplacer à une vitesse folle[1]. *Bruit d'un poisson* est également un titre fantaisiste : selon Victor, le fils de Brooker, l'œuvre a été inspirée par le motif créé le soir, dans le corridor, par la lumière qui donne contre le coin de la porte d'une chambre à coucher[2]. Les œuvres abstraites de Brooker mettent également l'accent sur ce qu'il appelle la « dimensionnalité », ce qui fait référence à une tentative de sa part d'établir un nouveau concept pour représenter l'espace. Ainsi, les premières œuvres abstraites à la tempera marquent une période distincte dans sa carrière en tant qu'artiste visuel (une période qui durera de 1922 à 1924), qui sera caractérisée par ses premières tentatives d'accéder à la quatrième dimension : « une nouvelle et mystérieuse illusion de l'espace qui se situe au-delà de l'expérience visuelle normale[3] », un cadre à l'intérieur duquel ses objectifs en tant qu'ultimatiste pourraient être atteints.

Selon Ann Davis les petits temperas de 1922 à 1924 peuvent être considérés comme des « pièces préparatoires » pour de plus grandes toiles, telles que *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928[4]. *Oozles* est l'oeuvre d'un apprenti et un signe précurseur des œuvres que Brooker réalisera cinq ou six ans plus tard. *Oozles* et *Bruit d'un poisson* sont les premières tentatives de Brooker en art abstrait. Il utilise probablement des techniques vorticistes, croyant que cette forme d'abstraction lui permettra de créer l'espace illusionniste qu'il recherche. Quatre ou cinq ans plus tard, il tentera à nouveau d'avoir accès à ce monde, mais sans faire référence directement aux œuvres d'un autre mouvement contemporain.

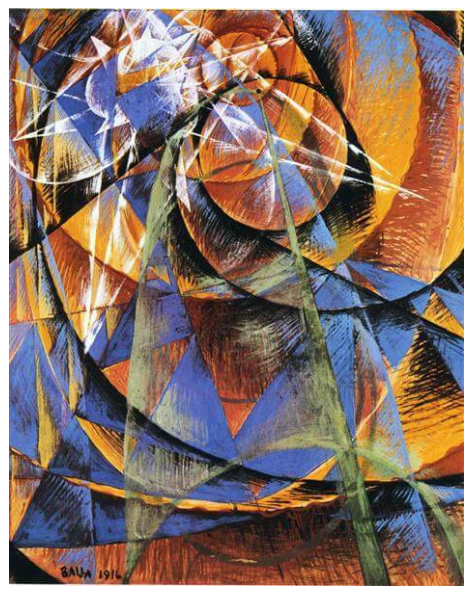
RASSEMBLEMENT DE SONS 1928



Bertram Brooker, *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928
Huile sur toile, 112,3 x 91,7 cm
Winnipeg Art Gallery

Rassemblement de sons est souvent considérée comme l'œuvre la mieux réussie de Brooker en raison de la manière complexe et majestueuse avec laquelle il amène le spectateur dans un monde mystérieux. Brooker réalise cette œuvre au début d'une période extraordinairement productive de sa carrière artistique, de 1927 à 1931, lorsqu'il peint une série de toiles abstraites exceptionnelles, et inédites au sein des œuvres des artistes canadiens. Il est possible que Brooker ait été motivé, en partie, à entreprendre cette série de tableaux par ses contacts au sein de l'Arts and Letters Club de Toronto, particulièrement Lawren Harris (1885-1970). Ces grandes toiles marquent la deuxième incursion de l'artiste dans le monde de l'abstraction.

La composition donne au spectateur l'impression d'un mouvement et d'une énergie pénétrante accentué par l'exactitude géométrique des lignes qui s'infiltrent dans les quatre formes circulaires formant l'arrière-plan. Lorsque l'on regarde cette œuvre peinte de façon précise et méticuleuse, il est évident que la confiance de Brooker en tant que peintre avait augmenté rapidement depuis la période où il avait réalisé *Oozles*, v.1922-1924. Il y a en outre des similitudes marquées entre *Rassemblement de sons* et les œuvres du futuriste, Giacomo Balla (1871-1958), bien que l'Italien était intéressé à capter des mouvements soudains et dynamiques, comme on peut le constater dans *Mercure passant devant le soleil*, 1914.



Giacomo Balla, *Mercure passant devant le soleil*, 1914, tempera sur papier contrecollé sur toile, 120 x 100 cm, collection Peggy Guggenheim, Venise.

Tel que le démontre *Rassemblement de sons*, Brooker essaie également de trouver une corrélation entre la forme musicale et la forme visuelle. Dans cette œuvre, les différents sons contrastants ont atteint un accord, même si leurs caractéristiques individuelles sont préservées.

Dans un essai intitulé « Painting Verbs », Brooker explique comment une toile comme *Rassemblement de sons* a vu le jour :

> Sans gêne, j'ai utilisé une règle et un compas, j'ai essayé de créer sur la toile une sorte de réplique de la couleur, du volume et du rythme que je ressens lorsque j'écoute de la musique… La plupart des formes étaient des zones flottantes de couleurs, c'était des verbes représentant l'action et le mouvement, et lorsque dans certains cas, ils sont presque reconnus en tant qu'objets, tels que des sphères, des tiges ou des sommets, leur seule vocation était d'être un serment ou un apogée ou le point culminant d'un mouvement et non sa conclusion[1].

Il est possible que le mot « rassemblement » ait une connotation spirituelle : la convergence des différentes couleurs pourrait ressembler à une congrégation qui se réunit pour prier. C'est ainsi que l'on peut affirmer que cette peinture est d'inspiration spirituelle ainsi que musicale.

ALLÉLUIA 1929



Bertram Brooker, *Alleluiah* (*Alléluia*), 1929
Huile sur toile, 122,2 x 121,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Ici, sur fond de montagnes vertes, violettes et grises et de ciel bleu moyen, une confrontation se joue entre ce qui semble être un échafaudage, des poteaux nettement définis, d'un gris argenté d'allure métallique, et une substance blanche, délibérément moins distincte, qui ressemble à un ectoplasme, accompagnée de trois objets circulaires, semblables à des lunes. L'interaction entre ces deux types de formes et le fait qu'elles trouvent un terrain d'entente reflètent la tentative de Brooker de « recréer la polyphonie complexe du chœur d'Alléluia du *Messie* de Händel[1]. » Créée en réponse à une source musicale

particulière, cette œuvre est la plus programmatique parmi les grands tableaux abstraits de Brooker. C'est également celle dans laquelle son recours à l'analogie musicale est le plus manifeste et limpide.

Alléluia n'est pas aussi manifestement dramatique que *Rassemblement de sons*, 1928; son doux relief permet au spectateur d'entrer dans un « espace » plus calme et d'en vivre l'expérience. Brooker a remplacé la musique dramatique du chœur de l'Alléluia par de douces louanges adressées à Dieu. La toile tente d'amener le spectateur dans le domaine de l'intuition et de l'imagination, une sphère qui existe au-delà du monde matériel et transcende l'espace et le temps ordinaire.

Ainsi, Brooker offre une représentation visuelle de sa théorie de l'ultimatisme, qui propose l'existence d'un monde au-delà de la compréhension humaine ordinaire, ainsi qu'une réponse au concept de durée du philosophe français Henri Bergson (1859-1941). Selon Bergson, il y a deux sortes de temps : le temps physique mesuré scientifiquement et objectivement (par l'heure moyenne de Greenwich par exemple) et le temps tel que vécu subjectivement, qui accélère ou ralentit en fonction de l'expérience d'un individu. Bergson, dans ses recherches, propose une notion du temps à titre de durée qui n'est pas quantitative. Alors que le tableau fait glisser le regard du spectateur des cylindres industriels proéminents de l'avant-plan vers les formes éthérées et organiques qui semblent presque flotter derrière eux, *Alléluia* incite à percevoir un temps et un lieu au-delà du banal.

ÉLIE 1929



Bertram Brooker, *Elijah* (*Élie*), 1929
Livre illustré, édition limitée à cinq cents exemplaires
27,1 x 20,3 cm
Diverses collections
Illustré ci-dessus : Bertram Brooker, *Fed by the Ravens (Elijah Series)* (*Nourri par les corbeaux (série Élie)*), 1923, plume et encre sur papier, 38 x 25,4 cm, MacLaren Art Centre, Barrie

En 1929, *Élie* de Brooker, accompagné de dessins, est publié à New York par William Edwin Rudge. Ce livre de vingt-six pages comprend une jaquette et une couverture (identiques) conçues et dessinées par Brooker, de brefs extraits de l'Ancien Testament, et onze représentations figuratives pleines pages (dont neuf sont reproduites ici[1]). Brooker espère que ce projet incitera d'autres éditeurs à offrir de telles commandes, mais la grande dépression met fin à ses attentes.



Première rangée, à partir de la gauche: Bertram Brooker, *Ahab's Death* (*La mort d'Achab*), 1929, plume et encre sur papier, 38 x 25,4 cm, MacLaren Art Centre, Barrie; Bertram Brooker, *The Rain* (*La pluie*), 1927, plume et encre sur carton, 38 x 25,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Bertram Brooker, *The Angel* (*L'ange*), 1927, plume et encre sur carton, 38 x 25,3 cm, collection privée; Bertram Brooker, *The Earthquake* (*Le tremblement de terre*), 1926, plume et encre sur carton, 38 x 25,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Deuxième rangée, à partir de la gauche: Bertram Brooker, *The Fire* (*Le feu*), 1929, plume et encre sur papier, 38,2 x 25,3 cm, collection privée; Bertram Brooker, *The Still Small Voice* (*La petite voix intérieure*), 1929, plume et encre sur papier, 38 x 25,3 cm, collection privée; Bertram Brooker, *Ahab Worshipped Idols* (*Achab vénère des idoles*), 1929, plume et encre sur papier, 38 x 25,4 cm, British Museum, Londres; Bertram Brooker, *The Whirlwind* (*Le tourbillon*), 1929, plume et encre sur papier, collection privée.

Brooker était un concepteur graphique et artiste autodidacte d'exception. Dans *Élie*, l'influence du concepteur graphique américain Rockwell Kent (1882-1971) semble évidente. Même si l'Américain produisait habituellement des gravures sur bois, les deux hommes privilégient les lignes énergiques, directes, mais contenues et ils examinent et mettent l'accent sur l'apport spirituel du texte. Les illustrations de *North by East* (1930) de Kent démontrent que ce dernier et Brooker partagent de nombreuses idées concernant la présence du divin dans la nature.

Élie, dans l'Ancien Testament, défend avec héroïsme la vénération de Yahweh plutôt que du dieu cananéen Baal; il ressuscite les morts, fait descendre du feu

des cieux et il est finalement emporté au ciel dans un tourbillon. Dans ses représentations d'Élie, Brooker place des personnages humains insignifiants et incontestablement petits en opposition à la majestueuse grandeur du paysage. L'artiste anglais John Martin (1789-1854) a utilisé des juxtapositions semblables, et il est possible que Brooker ait cherché à l'imiter dans cette série d'illustrations.

En plus d'*Élie*, Brooker a effectué divers dessins pour des recueils de poésie de Walt Whitman, pour le livre de Job, pour *Crime et châtiment* de Fyodor Dostoevsky, pour *La complainte du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge, pour *Hamlet* de William Shakespeare, et pour *Les Misérables* de Victor Hugo. Parmi ces derniers, les seize dessins à l'encre pour *Crime et châtiment* sont une démonstration particulièrement éclatante de ses talents d'illustrateur.

SAULES DU MANITOBA V.1929-1931



Bertram Brooker, *Manitoba Willows* (*Saules du Manitoba*), v.1929-1931
Huile sur toile, 30 x 38 cm
Collection privée

Saules du Manitoba marque un tournant dans la carrière de Brooker. En 1929, lorsqu'il rencontre le peintre Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956), il a déjà largement dépassé Lawren Harris (1885-1970) en ce qui a trait à son exploration de l'abstraction. Suivant l'exemple de FitzGerald, Brooker ici, et pour la première fois, fusionne complètement des éléments abstraits et figuratifs. L'historienne de l'art Joyce Zemans suggère une raison qui expliquerait ce changement : « Brooker a réalisé que la plupart des gens ne pouvaient pas répondre à ses œuvres abstraites, "ses toiles du monde et de l'esprit", et a abandonné ses premières expériences avec l'abstraction[1]. »





GAUCHE : Lionel LeMoine FitzGerald, *Poplar Woods [Poplars]* (*Bois de peupliers [Peupliers]*), 1929, huile sur toile, 71,8 x 91,5 cm, Winnipeg Art Gallery.
DROITE : Bertram Brooker, *Snow Fugue* (*Fugue enneigée*), 1930, huile sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection privée.

On peut voir l'influence de FitzGerald sur Brooker dans l'équilibre prudent entre la figuration et l'abstraction. Les arbres sont évidemment des arbres, mais ils sont dépourvus de détails excessifs, réduits à l'essentiel, et ultimement symboliques. Même si les branches des saules de Brooker sont présentées contre un paysage plus radieux que celui de FitzGerald dans *Poplars* (*Peupliers*), 1929, par exemple, lorsque l'on compare les deux œuvres, elles témoignent d'un synchronisme entre les deux artistes.

On peut également constater ce nouveau tournant dans l'art de Brooker dans *Snow Fugue* (*Fugue enneigée*), 1930, où l'on décèle un contraste étonnant entre la neige qui colle aux branches et le tronc de l'arbre. La neige est peinte avec minutie, particulièrement lors des interactions entre les bleus, les blancs et les gris. Ici, Brooker représente la nature avec une précision scientifique magistrale. L'artiste utilise le terme musical « fugue », qui correspond à deux voix (ou plus) qui sont en opposition contrapuntique l'une envers l'autre, et qui attirent l'attention du spectateur vers les formes complexes de la neige en opposition à la simplicité relative du tronc de l'arbre.

À partir de ce moment, la pratique de Brooker sera consacrée de plus en plus à la découverte de différentes combinaisons d'abstraction et de figuration, même s'il continuera à peindre des œuvres abstraites jusqu'en 1931 et qu'il reviendra à l'occasion à l'abstraction dans la suite de sa carrière.

PERSISTER V.1930



Bertram Brooker, *Striving* (*Persister*), v.1930
Huile sur toile, 76,2 x 60,9 cm
Collection privée

Cette toile incroyablement vive est loin de ressembler aux pièces complémentaires réalisées par Brooker durant la même période, comme *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928, et *Alleluiah* (*Alléluia*), 1929, en raison de la présence d'une figure semi-humaine qui se précipite à travers la toile d'une manière robotique, incarnant la notion de lutte et exigeant l'attention du spectateur.

Placé à l'avant-plan, l'humanoïde est une présence fantomatique dans l'image. Ses formes plus floues et circulaires contrastent avec les passages horizontaux, beaucoup plus solides, qui se trouvent derrière elle[1]. Le résultat – comme la pièce antérieure, *The Dawn of Man* (*L'aube de l'humanité*), 1927, soit la première représentation d'un personnage humanoïde pour Brooker – dramatise la lutte de l'être humain pour atteindre la complétude. Dennis Reid a démontré que le personnage d'*Aube de l'humanité* a été influencé par le sculpteur français Raymond Duchamp-Villon (1876-1918[2]). Il souligne également qu'après s'être établi à Toronto, Brooker visite régulièrement la ville de New York et en janvier 1929, il visite l'exposition commémorative Duchamp-Villon à la Brummer Gallery. Les amis de Brooker, Harry et Ruth Tovell, étaient propriétaires d'une version en terre cuite du *Buste de Baudelaire*, 1911, de Duchamp-Villon, qui a manifestement servi de modèle pour le personnage de l'*Aube*. Par contre, le personnage de *Persister* est beaucoup plus vigoureux et plus intéressant d'un point de vue formel que le personnage placide que l'on retrouve dans le tableau précédent.





GAUCHE : Bertram Brooker, *The Dawn of Man* (*L'aube de l'humanité*), 1927, huile sur toile, 113 x 81,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Raymond Duchamp-Villon, *Buste de Baudelaire*, 1911, terre cuite, 39,1 x 21,3 x 25,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

L'insertion de personnages qui rappellent des formes humaines dans *Persister* et *L'aube de l'humanité* constitue un changement dans l'art de Brooker, par rapport à son contenu antérieur, et un changement qui n'est pas tout à fait réussi. Roald Nasgaard affirme même que ces deux toiles ne sont pas vraiment si abstraites que ça : il les caractérise comme démontrant « [à] l'avant-plan, des personnages humanoïdes simplifiés liés dans une relation spiritualisée et captivante avec les paysages simplifiés qui se situent au-delà[3]. » Dans *Persister*, le dispositif (quelque peu) figuratif n'est pas parfaitement intégré à ce qui est essentiellement une toile abstraite : les deux approches semblent même discordantes. Dans ses œuvres futures, l'artiste combinera avec plus de succès les deux modes de présentation de la réalité.

LE SAINT-LAURENT 1931



Bertram Brooker, *The St. Lawrence* (*Le Saint-Laurent*), 1931
Huile sur toile, 76,9 x 101,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Les lignes géométriques précises de cette toile créent ce que Brooker appellera plus tard « l'éveil d'un sentiment d'harmonie entre l'homme et l'univers[1]. » L'inspiration est un moment mystique au sujet duquel Brooker écrit dans le poème « Silence » :

> Il demeure debout, immobile
> à l'ombre de trois bouleaux argentés
> tout en regardant les eaux tout à fait calmes de la baie
>
> jusqu'à la rencontre harmonieuse des montagnes
> de l'autre côté des eaux blanchissantes
> et les sombres monticules de nuages rose coquille amassés[2].

Il compose ce poème après avoir visité la région de Murray Bay (aujourd'hui La Malbaie) au Québec, durant l'été de 1931, à l'insistance de Lawren Harris (1885-1970) et A. Y. Jackson (1882-1974). Brooker dessine l'esquisse qui est à la base de cette œuvre au cours de ce voyage[3]. Le paysage extrêmement simple, à l'intérieur duquel le ciel, les arbres, le fleuve, les montagnes et l'avant-plan sont représentés de manière géométrique, quasi abstraite, ressemble aux images du lac Supérieur et des Rocheuses de Lawren Harris durant cette période, comme *Lake Superior* (*Lac Supérieur*), v. 1924, et *Afternoon Sun, North Shore, Lake Superior* (*Soleil d'après-midi, rive nord du lac Supérieur*), 1924. Lorsqu'il voit ce tableau, Harris dit à Brooker qu'il n'aime pas les arbres[4].

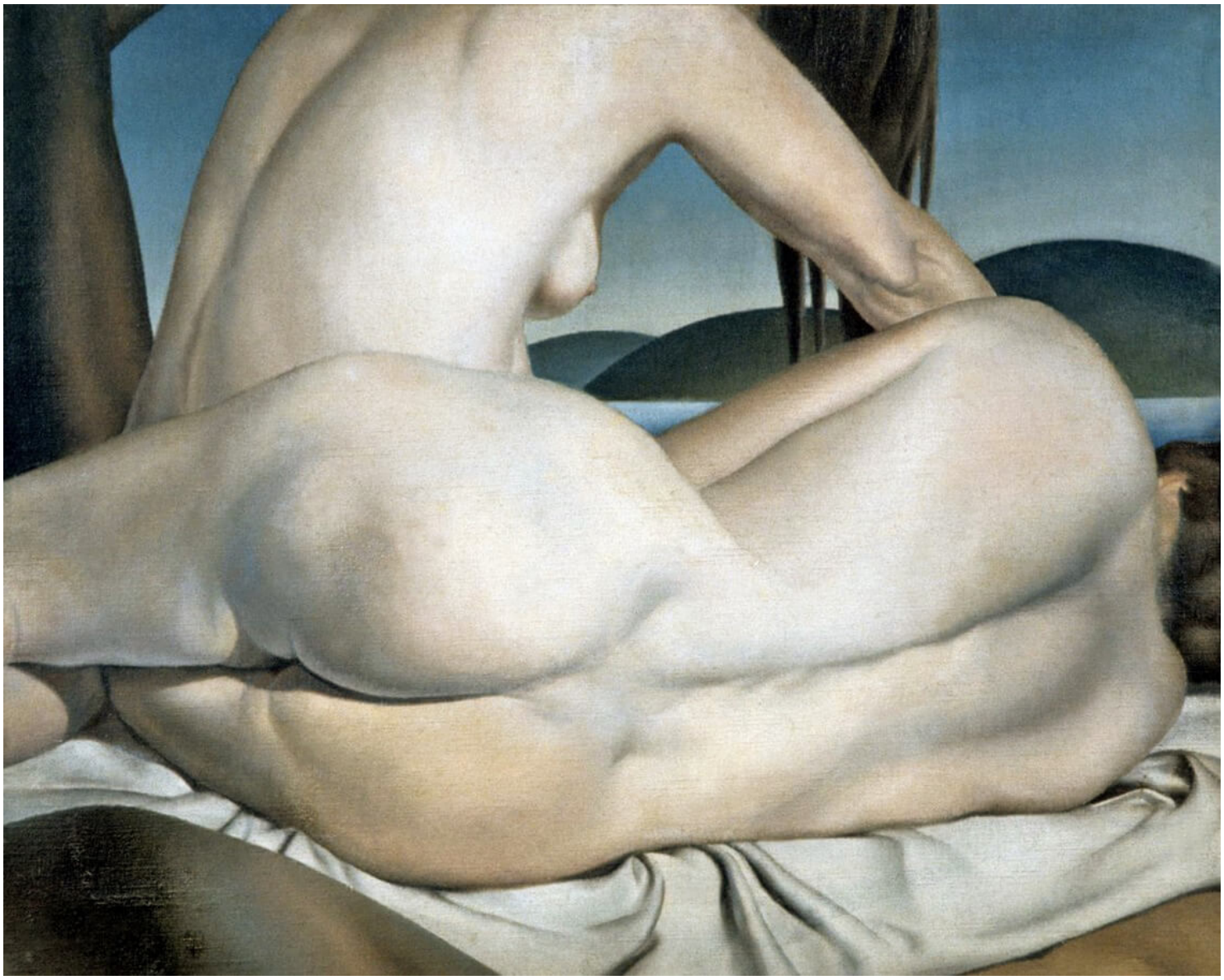


Lawren Harris, *Afternoon Sun, North Shore, Lake Superior* (*Soleil d'après-midi, rive nord du lac Supérieur*), 1924, huile sur toile, 101,7 x 127,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Peut-être que Harris croyait que *Le Saint-Laurent* était trop manifestement une imitation et possiblement une parodie. En 1931, Harris concentre tous ses efforts sur une transition vers l'abstraction, un mode d'expression pour lequel Brooker avait déjà connu beaucoup de succès. Par une œuvre comme *Le Saint-Laurent*, Harris voyait Brooker retourner à une forme d'expression dont il tentait lui-même de s'affranchir.

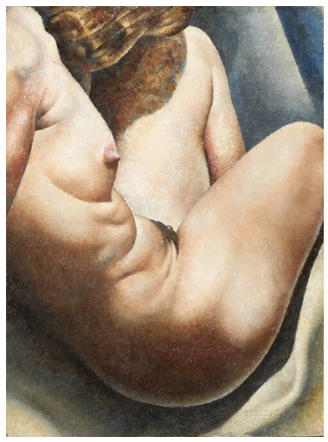
Dans *Le Saint-Laurent*, le ciel, l'eau, les montagnes et les arbres sont figuratifs, mais Brooker les réduit à l'essentiel et, ce faisant, leur confère une apparence « de l'au-delà », surréelle. Brooker démontre qu'il peut utiliser la tradition figurative et lui insuffler une essence spirituelle. Ainsi, il crée une œuvre qui s'inscrit très bien dans la tradition du Groupe des Sept, et qui a été exposée dans le cadre de l'exposition du Groupe en 1931.

NUS DANS UN PAYSAGE 1931



Bertram Brooker, *Figures in a Landscape* (*Nus dans un paysage*), 1931
Huile sur toile, 60,9 x 76,2 cm
Introuvable

Au premier plan de cette peinture, les torses nus de deux femmes obstruent la vue du paysage à l'arrière-plan. L'œuvre présente une combinaison particulièrement intéressante de genres : le nu et les paysages du Groupe des Sept. En fusionnant les deux traditions, cette toile démontre comment les représentations antérieures de paysages sauvages du Groupe peuvent être adaptées à la nouvelle sensibilité du Groupe des peintres canadiens. Le tableau le plus controversé dans l'œuvre de Brooker, *Nus dans un paysage*, a été retiré d'une exposition de l'Ontario Society of Artists à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui la Galerie d'art de l'Ontario) en 1931, car certains spectateurs croyaient que le tableau était inapproprié pour les enfants. De plus, on pouvait faire valoir que Brooker avait peut-être privilégié le nu au détriment de la tradition canadienne éprouvée qu'était le paysage.





GAUCHE : Bertram Brooker, *Torso* (*Torse*), 1937, huile sur toile, 61,4 x 45,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Philip Pearlstein, *Female Model Reclining on Red and Black American Bedspread* (*Femme nue allongée sur couvre-lit américain rouge et noir*), 1976, aquarelle sur papier, 74,9 x 104,1 cm, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan.

Si *Nus dans un paysage* est possiblement le mieux connu des nus de Brooker, en raison du scandale qui y est associé, *Torso* (*Torse*), 1937, est le mieux réussi et le plus audacieux. Cette œuvre tire son pouvoir de sa représentation du corps nu, qui est délibérément clinique et conflictuelle. Il n'y a aucune tentative de présenter le modèle comme étant beau : ici, le peintre affirme qu'il s'agit d'un corps réel avec toutes ses imperfections. Le torse de la femme semble pousser contre la toile, comme si elle était sur le point de tomber dans l'espace du spectateur. Brooker nuance les tons chauds de la peau du sein, du ventre, et des jambes du sujet, comme s'ils faisaient partie d'un paysage. Le spectateur est impressionné, mais il demeure à une distance considérable. Plus tard, ce genre de nu se retrouvera dans les œuvres de Stanley Spencer (1891-1959), Lucian Freud (1922-2011) et Philip Pearlstein (né en 1924). Dans *Torse*, Brooker démontre qu'il est un maître du détail anatomique.

Pour les nus qu'il a peints, Brooker engage des modèles professionnels, et il a peut-être perçu de telles œuvres comme étant des exercices dans un autre domaine de la création d'images. Il devient convaincu que ses œuvres sont en train de devenir trop réalistes, car il comprend qu'il est obsédé par la forme. Le nu est un élément fondamental de la tradition artistique occidentale, cependant Brooker a pris ce sujet traditionnel et a créé un art qui lui est propre.

NATURE MORTE AUX CITRONS V.1936

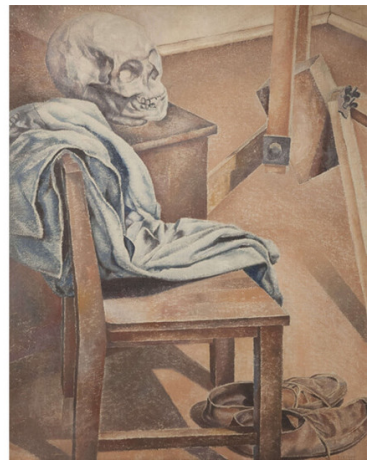


Bertram Brooker, *Still Life with Lemons* (*Nature morte aux citrons*), v.1936
Huile sur toile, 27,8 x 35,9 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Nature morte aux citrons est un exemple de combinaison fort réussie de l'art figuratif et abstrait par l'entremise d'un autre des principaux genres : la nature morte. Cette peinture démontre une excellente connaissance de Paul Cézanne (1839-1906), mais elle illustre également la capacité de Brooker à ajouter sa propre perspective aux conventions bien établies de ce genre.

Les deux citrons, la courge et la nappe ont une texture qui est presque palpable; par contre, le bol, son ombre et l'arrière-plan sont représentés grâce à des lignes abstraites précises qui semblent soustraire ces éléments de la réalité des autres éléments de la composition. C'est ainsi que le spectateur est forcé à remettre en question ce qu'il voit. Où se trouve précisément la ligne de démarcation entre le matériel et l'immatériel?





GAUCHE : Bertram Brooker, *Still Life with Bag #3* (*Nature morte avec sac n^{o} 3*), v.1933, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Art is Long* (*La longue durée de l'art*), 1934, huile sur toile, 74,9 x 61 cm, University of Lethbridge Art Gallery.

Dans ses natures mortes, Brooker, parfois pour plaisanter et parfois avec un peu de malice, construit des caractéristiques faciales à partir des nappes sur lesquelles ses sujets sont placés, comme dans *Still Life with Bag #3* (*Nature morte avec sac n^{o} 3*), v.1933. Dans une autre nature morte, *Art is Long* (*La longue durée de l'art*), 1934, Brooker crée un memento mori envoûtant. C'est une composition excessivement habile dans laquelle les blancs du crâne et de la cape sont représentés en opposition totale avec les bruns du reste de l'image, c'est-à-dire le studio de l'artiste. Le tableau laisse entendre qu'un artiste est décédé, mais qu'il survit dans le studio dans lequel il a peint. Dans *Nature morte aux citrons*, tout comme dans d'autres œuvres natures mortes, Brooker offre sa contribution à cette importante pratique artistique. Il avait examiné Cézanne attentivement, mais ces exemples démontrent sa capacité à plaisanter et, dans le cas de *La longue durée de l'art*, à commenter la mortalité de l'artiste et le caractère immortel de ce qu'il laisse derrière lui.

SOLITAIRE 1939

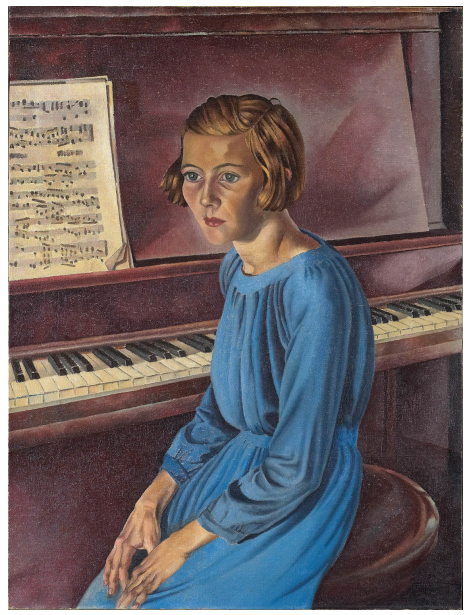


Bertram Brooker, *The Recluse* (*Solitaire*), 1939
Huile sur toile, 61 x 45,7 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Cette peinture évoque les préoccupations de Brooker envers certains enjeux sociaux, particulièrement sa compassion pour des individus qui ont été marginalisés : le sujet est un membre de la société qui est seul et qui n'est pas le bienvenu. Les éléments figuratifs sont combinés à l'abstraction, ce qui est maintenant une manière courante chez Brooker. Le visage de l'homme profondément tourmenté se tourne pour fixer le spectateur du regard, ce qui contraste fortement avec les formes quasi géométriques derrière lui. De plus, comme l'a noté Anna Hudson, les trois poteaux de téléphone s'estompent dans l'espace : « Leur rôle est de signaler l'absence de beauté dans la vie urbaine, et donc, d'harmonie dans l'ordre social[1]. »

La première peinture à l'huile de Brooker qui nous soit parvenue, une œuvre sans titre de 1920, montre des mineurs qui se dirigent vers la fosse, et suggère que Brooker possédait un fort sentiment d'empathie à l'égard de la classe marginalisée. *The Insulted and Injured* (*Les offensés et blessés*), 1934-1935, (le titre est emprunté du roman de Fyodor Dostoevsky de 1861) constitue une douloureuse condamnation des conditions effrayantes dans lesquelles les membres de la classe marginalisée doivent vivre. *Solitaire* souligne également un principe important pour Brooker concernant la relation entre l'action sociale et la pratique artistique :

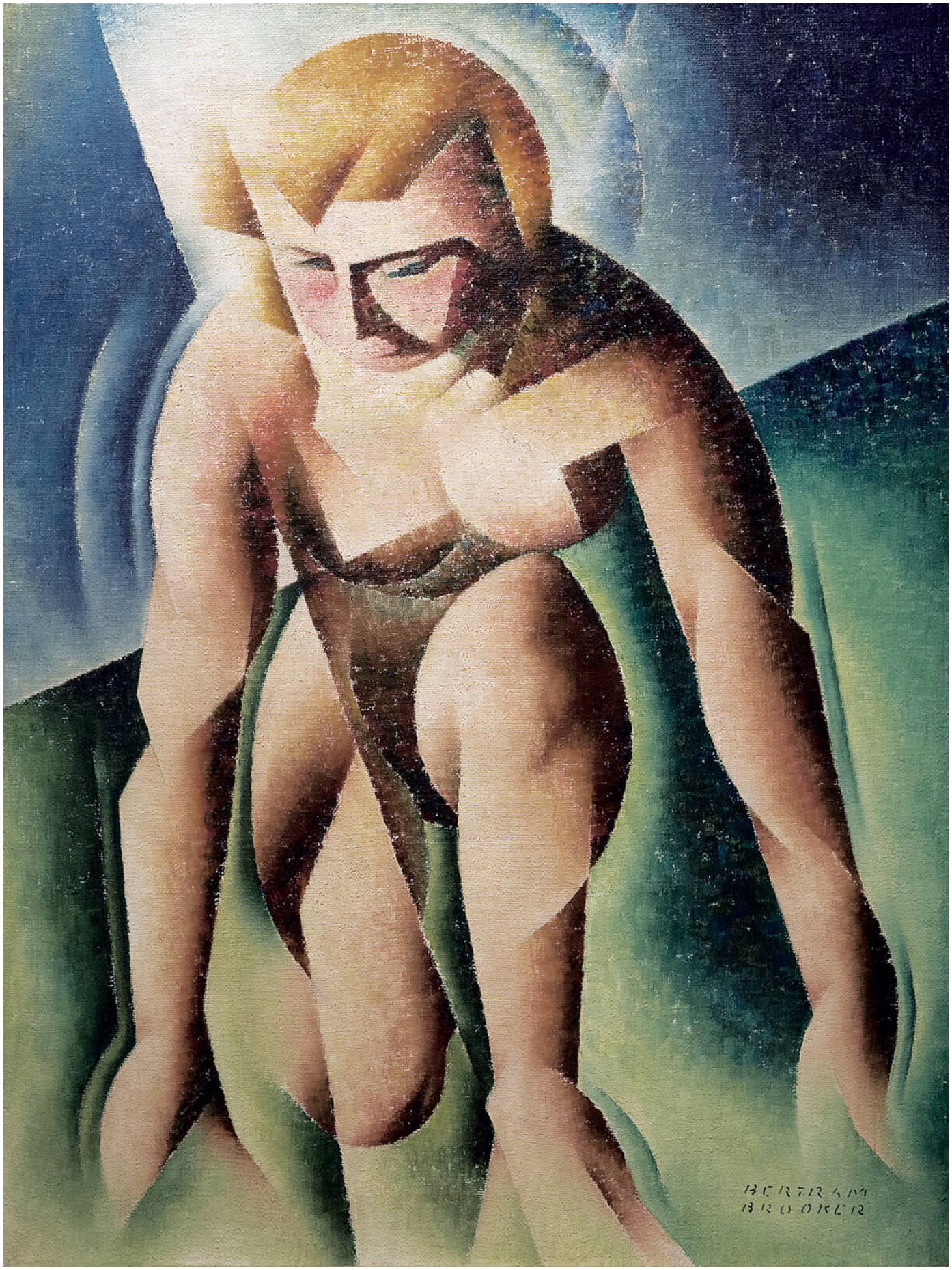
> Aucun homme sensible, qu'il soit un artiste ou non, ne peut demeurer calme devant les souffrances à une échelle aussi gigantesque que celles qui affligent le monde actuellement. En tant qu'homme, en tant que citoyen, en tant que membre de la fraternité humaine, l'artiste devrait être prêt à agir. Mais, en tant qu'artiste, il ne devrait pas prêcher. Car lorsqu'il devient un missionnaire, il cesse d'être un artiste[2].



Bertram Brooker, *Phyllis* (*Piano! Piano!*), 1934, huile sur toile, 101,9 x 76,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Nous ne savons pas sur qui Brooker a basé son personnage dans *Solitaire*. Dans certaines des œuvres abstraites de 1927-1931, il avait introduit des personnages qui ressemblaient à des humains. Plus tard dans sa carrière, il est devenu un superbe portraitiste. Dans *Phyllis* (*Piano! Piano!*), 1934, il peint sa fille assise de côté, au piano. Une curieuse tension est perceptible entre la fille, avec son visage empreint d'anxiété et ses mains aux doigts rongés, et le piano derrière elle. Phyllis regarde dans le vide, presque comme si elle réfléchissait au pouvoir de la musique qu'elle venait de jouer ou qu'elle était sur le point de jouer. Ses joues sont rouges, mais ses yeux suggèrent qu'elle a été en contact avec une force extérieure considérable. Dans le portrait que Brooker a réalisé du romancier Morley Callaghan en 1932, le sujet semble être sur le point de bouger vers l'avant, ce qui suggère que Callaghan est une personne dynamique et qu'il est mal à l'aise lorsqu'il est tout simplement assis sans bouger. Les portraits de Brooker ne résultent pas de commandes; peu nombreux, plusieurs d'entre eux ont été réalisés à titre de faveurs pour des amis.

FIGURE AGENOUILLÉE 1940



Bertram Brooker, *Kneeling Figure* (*Figure agenouillée*), 1940
Huile sur toile, 60,9 x 45,7 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Cette peinture combine avec succès la figuration et l'abstraction, comme le font plusieurs des œuvres tardives de Brooker. La figure féminine et une partie de l'arrière-plan sont divisées en géométries quasi abstraites. La figure est autant un assemblage de formes abstraites que la représentation d'une femme nue en position accroupie. Elle habite simultanément deux mondes.



GAUCHE : Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier (n° 2)*, 1912, huile sur toile, 89,2 x 47 cm, Philadelphia Museum of Art. DROITE : Kathleen Munn, *Untitled [Crucifixion]* (*Sans titre [Crucifixion]*), v.1927-1928, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, collection privée.

Au premier abord, la figure féminine semble d'abord être positionnée sur le bloc de départ d'un coureur, mais les formes à partir desquelles elle est composée créent l'illusion qu'elle se déplace vers l'avant. Ainsi, elle est représentée tant au présent (sur le point de courir) qu'au futur : le temps présent se dirige vers le futur. La femme est représentée de façon réaliste (il s'agit du temps objectif), alors que les formes quasi abstraites rappellent au spectateur que le temps est vraiment une entité subjective (ce qui fait référence au concept de « durée » d'Henri Bergson [1859-1941]).

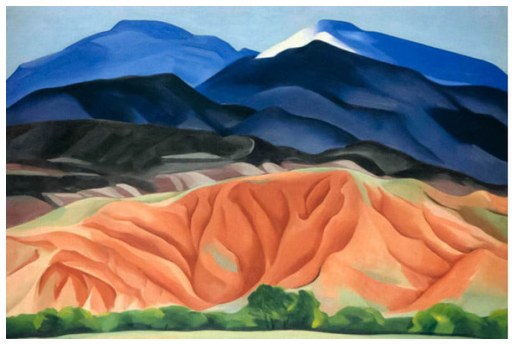
La composition de Brooker ici rappelle *Nu Descendant un escalier (n° 2)*, 1912, de Marcel Duchamp, qui avait fait sensation à l'Armory Show en 1913. Une autre œuvre antérieure, *Untitled [Crucifixion]* (*Sans titre [Crucifixion]*), 1927-1928, de Kathleen Munn (1887-1974), l'amie de Brooker, a peut-être influencé sa représentation de *Figure agenouillée*. Tout comme Brooker, elle combine des éléments figuratifs et des formes abstraites pour représenter différents concepts qui permettent de percevoir et d'imaginer le temps.

LE NUAGE V.1942



Bertram Brooker, *The Cloud* (*Le nuage*), v.1942
Huile sur toile, 61,3 x 76,2 cm
Musée de beaux-arts du Canada, Ottawa

Dans une toile dans laquelle il fait preuve d'une grande assurance, Brooker permet à un énorme nuage blanc de s'attarder au milieu d'un paysage relativement calme. Mais la réalité n'est pas totalement ce qu'elle semble être au premier regard. Le nuage divise l'image en deux, et sa brillante intensité interrompt les verts et les bleus au-dessus et en-dessous. Sans ce nuage, la scène bucolique soigneusement modulée serait trop banale pour Brooker. Le nuage représente une sorte d'imposition mystérieuse et divine dans le monde de l'humanité, et c'est exactement ce point que Brooker veut soulever : il existe un autre domaine du réel (ou « conscience cosmique ») que la majorité de gens sont incapables de voir.





GAUCHE : Georgia O'Keeffe, *Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie's II* (*Paysage de Black Mesa, Nouveau-Mexique/Depuis la cour de chez Marie – II*), 1930, huile sur toile, 61,6 x 91,4 cm, Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe. DROITE : Bertram Brooker, *North Shore* (*Rive nord*), v.1942, 91,4 x 121,9 cm, collection privée.

Ici, Brooker, qui travaille assurément à la manière de Lawren Harris (1885-1970) au début des années 1930, produit un paysage naturaliste particulièrement convaincant. Par contre, il y a une importante distinction entre ce paysage et ceux des membres du Groupe des Sept, ou même Le Saint-Laurent, 1931, que Brooker a réalisé antérieurement. Ce n'est pas un paysage sauvage. C'est une représentation pastorale d'une terre agricole habitée. On peut même avancer l'argument que *Le Saint-Laurent* est une parodie de Harris. *Le nuage* est en revanche une peinture de paysage qui adopte des idées liées à la vie domestique et donc qui rejette la notion que la nature sauvage du Nord représente le nationalisme canadien. Ainsi, cette toile s'inscrit dans les visées plus vastes du Groupe des peintres canadiens : sensibiliser davantage le public en ce qui a trait à l'art créé au Canada en incarnant des idées de progrès social.

Le nuage présente une ressemblance frappante avec *Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie's II* (*Paysage de Black Mesa, Nouveau-Mexique/Depuis la cour de chez Marie – II*), 1930, de Georgia O'Keeffe (1887-1986), mais en 1934, Brooker affirme qu'il n'a pas été influencé par l'artiste américaine.

FORMES SYMPHONIQUES 1947



Bertram Brooker, *Symphonic Forms* (*Formes symphoniques*), 1947
Huile sur toile montée sur masonite, 91,2 x 68,7 cm
Collection de la succession de Bertram Brooker

Formes symphoniques fait partie d'un troisième et dernier groupe de tableaux abstraits peints par Brooker et il s'agit du meilleur dans ce petit corpus d'œuvres. *Formes symphoniques* ressemble à une sculpture, et ce, de façon beaucoup plus marquée que les premières expériences de Brooker avec la tempera (comme *Oozles*, v.1922-1924) et les grandes œuvres abstraites colorées de 1927 à 1931 (comme *Rassemblement de sons*, 1928). Les couleurs sont douces et les formes sont disposées avec précision. Il y a un vif conflit visuel entre la sphère, qui ressemble à une balle (et son ombre), et les deux formes organiques tout près desquelles elle flotte. Cette interaction se joue devant ce qui ressemble à un décor de scène élaboré. Il y a également, au centre de l'arrière-plan, un fort mouvement vertical vers le bas. À la différence de ses compositions abstraites précédentes, celle-ci est beaucoup plus détendue et paisible.





GAUCHE : Lawren Harris, *Poise [Composition 4]* (*Élégance [composition 4]*), 1936, huile sur toile, 76 x 91,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Bertram Brooker, *Progression*, 1948, huile sur toile, 66,2 x 99,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Les tableaux abstraits de Brooker de 1927-1931 sont délibérément conflictuels et complexes dans la juxtaposition de formes; cette toile a une allure beaucoup plus douce, plus contenue, un effet accentué par les couleurs froides. La composition peut être vue comme étant « symphonique » dans le sens qu'elle semble être divisée en différentes parties, ou différents mouvements. L'inspiration musicale était probablement paisible. *Formes symphoniques* est l'une des dernières tentatives de Brooker dans le domaine de l'abstraction pure. Si elle est une œuvre plus tardive, *Progression*, 1948, est néanmoins composée de diverses couches d'éléments horizontaux, et il s'agit manifestement d'un paysage construit à partir de formes abstraites.

Formes symphoniques doit beaucoup au style art déco simplifié qui avait été populaire au cours des années 1930. En général, les artistes canadiens ne réagissaient pas aux qualités abstraites que l'on pouvait extraire de l'art déco, quoinque Lawren Harris (1885-1970) avait peint *Poise [Composition 4]* (*Élégance [composition 4]*), 1936, l'unique œuvre abstraite de sa production s'appropriant de tels éléments de design similaires. En tant que mouvement, l'art déco mettant de l'avant l'idée d'un nouvel ordre mondial empreint d'optimisme. Brooker a peut-être employé le vocabulaire art déco dans cette œuvre pour suggérer quelque chose de semblable au sujet de la symphonie visuelle qu'il avait créée.

LE MOUVEMENT DU TEMPS 1954



Bertram Brooker, *Swing of Time* (*Le mouvement du temps*), 1954
Huile sur toile, 60,9 x 76,2 cm
Collection privée

Dans ce tableau complété au cours de l'année précédant sa mort, l'artiste, en mauvaise santé, pourrait bien s'être offert un memento mori. Le cadran solaire, le métronome, la cloche et le sablier sont placés sur le dessus du cadran d'une horloge de couleur chair, suggérant peut-être un contraste entre « le temps objectif » qui peut être mesuré, et la « durée », comme l'entend Henri Bergson (1859-1941), qui ne peut être facilement définie. Les deux profils dans la partie supérieure de la composition sont représentés sur ce qui semble être du papier quadrillé (un autre « instrument » de mesure); ils pourraient bien représenter des personnages historiques.

Le contenu de cette toile est plus dense d'un point de vue philosophique que la plupart des peintures de Brooker. On demande au spectateur de mettre les différentes pièces de ce casse-tête d'inspiration surréaliste à leur place. Comment sont-elles assemblées exactement? L'ensemble de la composition remet en question la nature du temps et la place que nous y occupons. Est-ce que les êtres humains existent dans le temps tout simplement à titre d'entités matérielles? Ou est-ce possible d'être libérés des concepts traditionnels de temps? Est-ce qu'il y a une autre dimension à l'existence? Cette peinture cristallise ces questions que Brooker a posées tout au long de sa carrière.

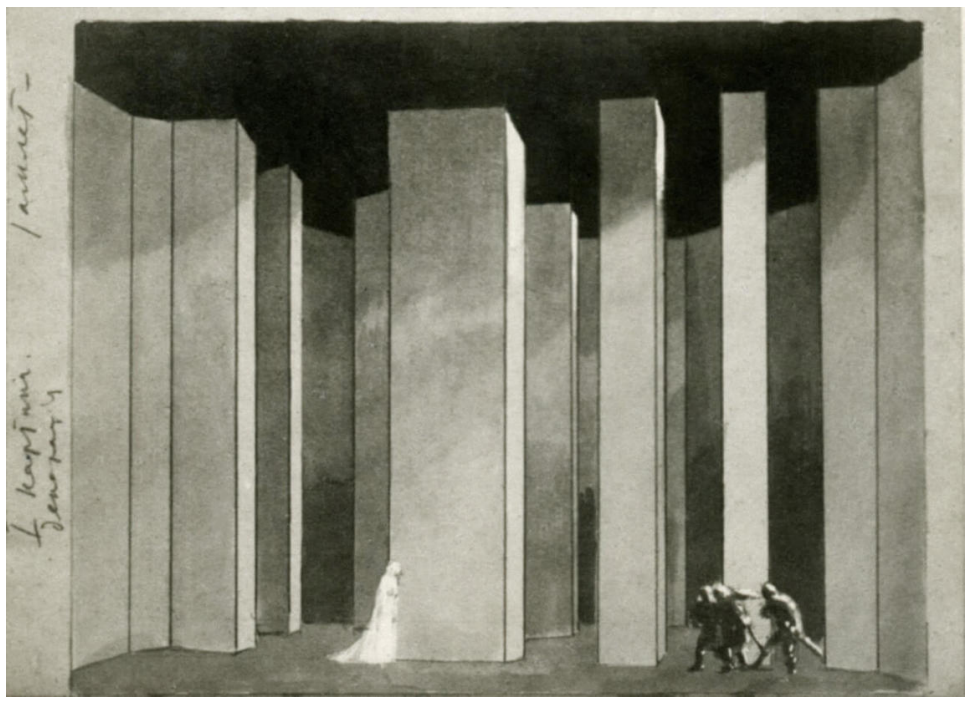
Peint à la fin de sa vie, *Le mouvement du temps* est une conclusion parfaite à la carrière de Brooker en tant qu'artiste. Encore une fois, il revient aux idées de Bergson, son mentor spirituel, concernant le temps et, dans un mélange hautement original de l'abstrait avec une forme surréaliste de figuration, il demande au spectateur d'entrer dans un monde spirituel qui est lié, mais qui ultimement est séparé, de l'existence matérielle ordinaire.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

En tant que peintre abstrait, Bertram Brooker associe, dans ses compositions, ses convictions au sujet du spiritualisme, sa propre philosophie, l'ultimatisme, ses connaissances soutenues de l'art contemporain et son intérêt pour la musique. À travers sa participation à des groupes d'artistes et son implication à titre de journaliste et d'éditeur, il fait progresser les principes modernistes au sein de l'art canadien. Brooker est l'un des premiers peintres abstraits au Canada; son exploration incessante de nouvelles manières de voir et de peindre le place parmi les peintres modernistes les plus accomplis au pays.

PHILOSOPHIE ET SPIRITUALITÉ

Intrigué par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900), Brooker inclut une représentation d'un personnage appelé « Ultrahomo le Prophète » dans ses premiers dessins (v.1912-1913). Ultrahomo est le nom qu'il donne au surhomme héroïque de Nietzsche (le *Übermensch*).



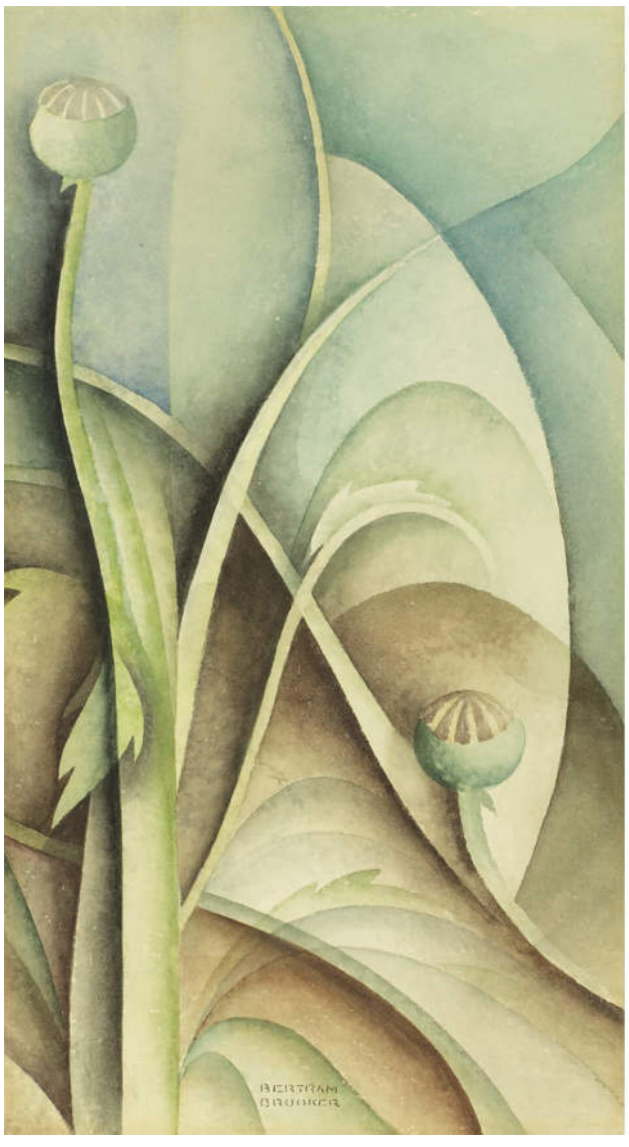
Une conception scénographique par le scénographe Gordon Craig.

Il est possible que Brooker ait admiré le Surhomme, mais en tant que chrétien, il est sceptique à l'égard de l'athéisme de Nietzsche ainsi que de sa promotion de la violence comme moyen d'atteindre un nouvel ordre spirituel[1]. Vers 1912, Brooker élabore sa doctrine, l'ultimatisme, qui peut être liée à la pensée du philosophe allemand, mais qui s'en éloigne également de façon considérable. Selon Brooker, un ultimatiste est un individu qui appartient à un groupe de gens très sélect qui possèdent le pouvoir de libérer l'humanité de sa dépendance envers le matérialisme et ainsi, libérer la nature essentiellement spirituelle de l'humanité. Les ultimatistes, grâce au pouvoir de l'art, peuvent démontrer à l'humanité la voie qu'elle doit suivre. Tout comme le surhomme de Nietzsche, les ultimatistes sont à la recherche de ce qui est « mystique, holistique, et délibérément anti-utilitariste et anti-rationaliste[2]. » Mais contrairement à l'être humain idéalisé de Nietzsche, ils croient en une existence spirituelle au-delà du monde matériel.

Selon Brooker, il y avait seulement trois ultimatistes, lui-même et deux vedettes qu'il n'a jamais rencontrées et avec lesquelles il ne semble pas avoir eu de contact : le scénographe expérimental anglais Gordon Craig (1872-1966) et l'auteure sud-africaine Olive Schreiner (1855-1920). L'ultimatisme n'a jamais été un mouvement, c'était le fruit de l'imagination de Brooker[3]. Il croyait que Craig, Schreiner et lui-même avaient le pouvoir d'élaborer une synthèse applicable entre le matérialisme et la spiritualité[4]. Sa foi constante en l'ultimatisme sous-tend plusieurs de ses œuvres plus tardives, comme *Resolution* (*Résolution*), v.1929, une toile portant sur une quête d'unité avec le divin[5].

Brooker est intrigué par le monde spirituel, un monde qui, croyait-il, flottait en bordure du monde matériel. En tant qu'artiste, il tente de communiquer quelque chose au-delà de ce qui est tangible. Adam Lauder avance l'argument que trop d'attention a été accordée au spiritualisme de Brooker : sa « connaissance de l'évolution contemporaine des sciences biologiques

contredit les descriptions offertes de [Brooker] en tant que "mystique"[6]. » Lauder suggère que les connaissances de Brooker et son intérêt pour les sciences remettent en cause son spiritualisme, comme on peut le voir dans des œuvres telles que *Ovalescence*, v.1954. Si Brooker considérait les deux éléments comme étant distincts, sans pour autant être incompatibles, son adhésion à des valeurs spirituelles constitue le fondement de ses croyances. On peut également comprendre Brooker comme étant un artiste qui a des tendances visionnaires et mystiques, conformément à la tradition de William Blake (1757-1827). Joyce Zemans a observé que tout comme Blake, Brooker « percevait les projets artistiques dans tous les médias comme une preuve de la responsabilité de l'artiste/prophète d'offrir un leadership et de chercher la vérité par l'entremise des arts créatifs[7]. »



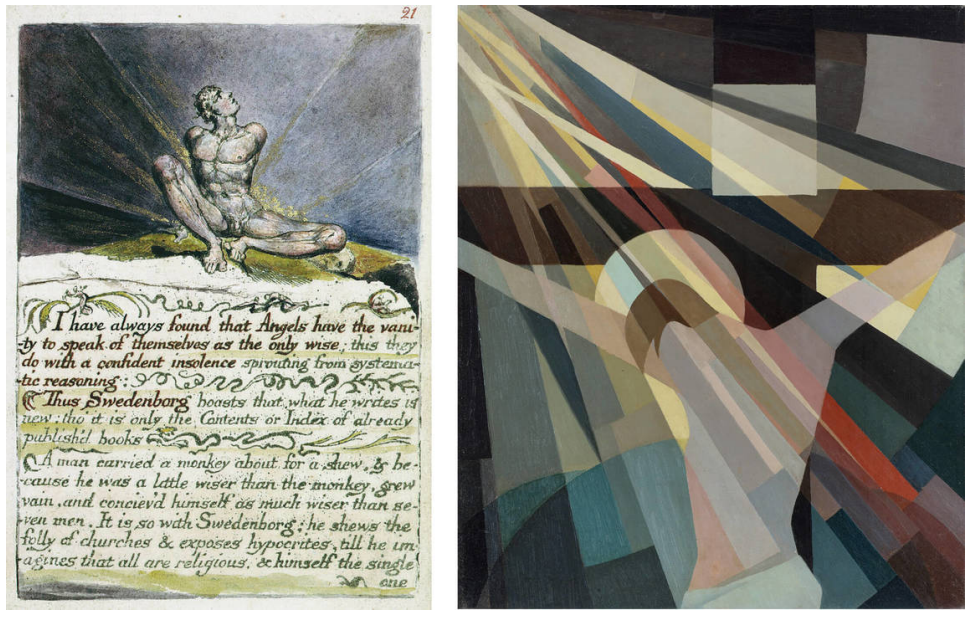


GAUCHE : Bertram Brooker, *Ovalescence*, v.1954, aquarelle sur papier, 39 x 21 cm, Art Gallery of Windsor. DROITE : Bertram Brooker peignant à l'extérieur à Valpoy (Manitoba), 1927, photographe inconnu.

Cependant, comme David Arnason l'a suggéré, les valeurs spirituelles de Brooker sont en grande partie des valeurs du dix-neuvième siècle, une époque où les dogmes religieux ont été remis en question par des données scientifiques amassées par des individus comme Charles Darwin[8]. C'est notamment en raison de son aversion pour le matérialisme pur que le spiritualisme de Brooker apparaît. Il démontre un côté très conservateur en adhérant aux valeurs chrétiennes traditionnelles et aux doctrines

transcendantales bien établies. Par contre, il cherche à combiner l'ancien et le nouveau. Il est entre autres fasciné par l'électricité ainsi que d'autres technologies nouvelles, comme on peut le constater dans *Crucifixion*, 1927-1928.

Le spiritualisme de Brooker coexiste avec des croyances chrétiennes traditionnelles. Néanmoins, il n'a pas recours à la théologie ou à la terminologie chrétienne dans ses écrits et il n'y a presque pas d'iconographie religieuse dans ses peintures. Dans son journal intime, le 25 août 1925, deux ans après une révélation dans une église presbytérienne qui a changé sa vie, il écrit au sujet de l'« unitude », ou la conscience cosmique, pour exprimer les fondations de sa croyance religieuse :



GAUCHE : William Blake, une page intérieure de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790). DROITE : Bertram Brooker, *Crucifixion*, 1927-1928, huile sur toile, 50,8 x 61 cm, Collection de la succession de Bertram Brooker.

> De façon plus
> forte aujourd'hui qu'à aucun autre moment, c'est manifesté le sentiment de n'être qu'Un. Ce que je veux dire, s'est que même si je me suis déjà ressenti plein d'énergie divine, et vécu une sorte d'Unité, je n'ai jamais ressenti cette affinité avec tous les autres êtres, morts et vivants. […] Le sentiment, en somme, que la totalité de l'être de Dieu réalise son destin, et que j'en fais partie ni plus, ni moins que le reste[9].

Si les tendances mystiques de Brooker peuvent être considérées dépassées, c'est avec des moyens du vingtième siècle qu'il concrétise sa vision. Dans les critiques qu'il rédige, il défend plusieurs valeurs traditionnelles, mais il juge toujours les œuvres des autres artistes selon leurs capacités à synthétiser leurs idées de façon moderniste. Selon lui, un moderniste cherche de nouveaux procédés formalistes pour englober des idées contemporaines. Tout comme les tendances mystiques de Blake avaient été inspirées par de nombreuses sources des seizième et dix-septième siècles, les livres spirituels et enluminés de Brooker portant sur la transcendance, tels que *Elijah* (*Élie*), 1929, sont expérimentaux et précurseurs. À partir de 1929, les œuvres de Brooker évoluent de l'abstraction vers la figuration. Cependant, son style hybride ne signifie pas qu'il abandonne ses idées spiritualistes, il signale simplement qu'il a trouvé d'autres façons de les exprimer, comme on peut le constater dans *Entombment* (*Enterrement*), 1937, et *Quebec Impression* (*Impression du Québec*), 1942.





GAUCHE : Bertram Brooker, *Entombment* (*Enterrement*), 1937, huile sur toile, 101,6 x 101,6 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Quebec Impression* (*Impression du Québec*), 1942, huile sur toile, 76,6 x 61,2 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.

PROMOUVOIR L'ART CANADIEN

À partir de 1923, Brooker participe activement à la construction de la scène artistique canadienne et il le fait conformément à ses croyances, même si elles ne sont pas toujours partagées par ses contemporains. Il forge des alliances au sein du Groupe des Sept. En 1933, il devient l'un des membres fondateurs du Groupe des Peintres canadiens (GPC) et participe à la planification de leur calendrier d'expositions et à l'évaluation de soumissions[10]. Il publie également des critiques d'art. Dans le cadre de ses chroniques hebdomadaires intitulées « Seven Arts » qui paraissaient à l'échelle nationale, ainsi que dans deux éditions du *Yearbook of the Arts in Canada* (1928-1929 et 1936), il fait la promotion de nombreux artistes pratiquant différents genres au Canada.



Bertram Brooker, *Endless Dawn* (*Aube sans fin*), 1927, huile sur toile, 43 x 61 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound.

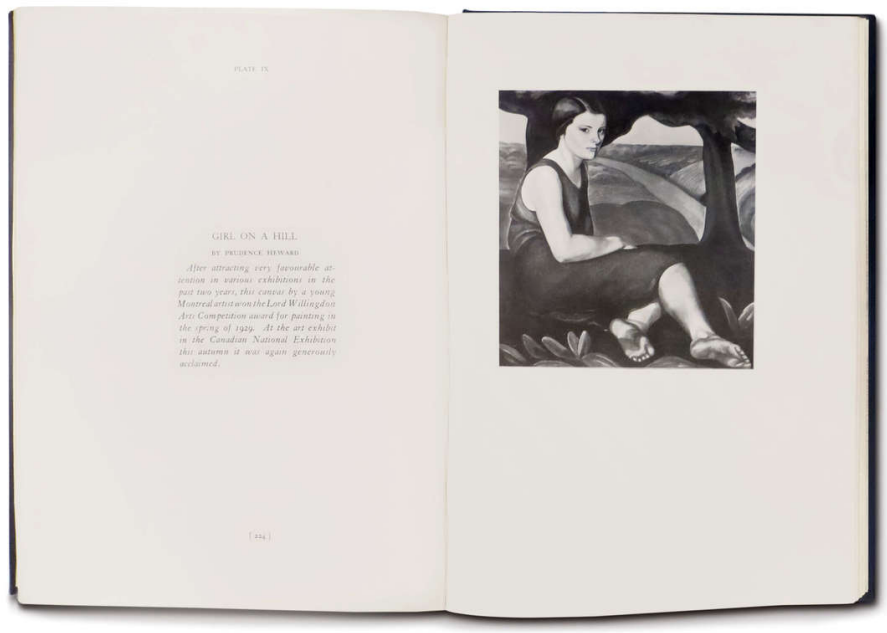


Lawren Harris, *Mountain Form IV [Rocky Mountain Painting XIV]* (*Forme montagneuse IV [Peinture des montagnes Rocheuses XIV]*), 1927, huile sur toile, 121,9 x 152,4 cm, Alan Klinkhoff Gallery, Toronto.

La relation que Brooker entretient avec le Groupe des Sept est complexe et conflictuelle. Il a des affinités avec Lawren Harris (1885-1970) en particulier, car ce dernier croit en l'existence d'une dimension spirituelle de l'art, mais il n'adhère pas totalement aux objectifs du Groupe. En octobre 1929, Brooker conteste publiquement les visées politiques du Groupe. Il écrit qu'ils « sont modernes seulement dans le sens qu'ils sont contemporains : ils ne sont pas "modernes" selon la définition généralement acceptée, c'est-à-dire l'appartenance à une tendance particulière dans le monde de la peinture qui provient de Cézanne[11]. » Il est fort probable que Brooker se considérait lui-même comme faisant partie de cette « tendance particulière ». Selon lui, les éléments modernistes que l'on retrouve dans les œuvres des membres du Groupe des Sept ne sont pas vraiment d'avant-garde. Certes, ces peintres étaient de fabuleux coloristes, mais Brooker ne les considère pas comme étant novateurs, comme on peut le constater en comparant *Endless Dawn* (*Aube sans fin*), 1927, de Brooker, et *Mountain Form IV* (*Forme montagneuse IV*), 1927, de Harris.

Les divergences entre Brooker et le Groupe des Sept sont mises en évidence lorsque l'on regarde les œuvres qu'il a choisi de reproduire dans le *Yearbook of the Arts in Canada* 1928-1929 (par exemple, *Girl on a Hill* (*Femme sur une colline*), 1928, de Prudence Heward, ainsi que *Composition [Horses]* (*Composition [Chevaux]*), v.1927, de Kathleen Munn). Comme le soutient Anna Hudson, Brooker modifie « l'expression du paysage canadien […] d'un engagement hautement personnel envers la nature vers une fascination pour l'empreinte de l'occupation humaine[12]. » Ce nouveau concept de culture nationale « permettrait, selon Brooker, de surmonter les divisions linguistiques, raciales et économiques qui fragmentaient une population canadienne très dispersée[13].» Depuis sa création, le GPC avait plaidé en faveur de la notion d'une conscience nationale qui trouve son expression dans la communauté, et Brooker accordait beaucoup d'importance à cette idée[14]. Le GPC était composé de nationalistes canadiens, mais ils ont œuvré dans une plus grande variété de genres que le Groupe des Sept, dont les paysages sauvages demeurent la plus grande réussite.

En plus de sa participation au GPC, Brooker effectue un travail extraordinaire pour promouvoir les œuvres d'un grand nombre de ses collègues artistes dans les deux éditions du *Yearbook of the Arts in Canada*. Comme l'indique Anna Hudson,



Prudence Heward, *Girl on a Hill* (F*emme sur une colline*), 1928, reproduit en noir et blanc dans *le Yearbook of the Arts in Canada, 1928-1929*, édité par Bertram Brooker.

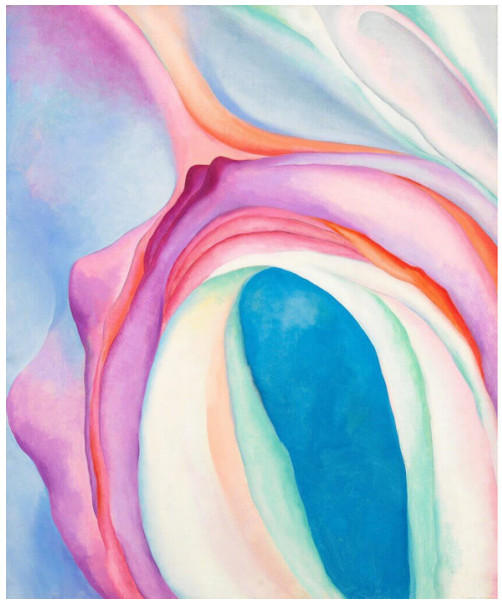
> Ce fut Brooker qui eut l'idée de publier une revue de l'année des arts au Canada en 1928-1929, le *Yearbook of the Arts in Canada*. Cette revue de l'année était un recueil représentant une jeune génération de peintres étroitement liés, originaires de Toronto [et d'autres des quatre coins du Canada]. Bien qu'au départ on voulait en faire une publication annuelle, l'édition suivante, qui fut également la dernière, n'est apparue qu'en 1936. À ce moment-là, la communauté des peintres de Toronto avait évolué et était devenue une communauté artistique stable[15].

Les efforts de Brooker en tant qu'essayiste, notamment dans le cadre de ses chroniques « Seven Arts » et en tant qu'éditeur, jouent un rôle crucial dans la promotion des œuvres d'artistes canadiens et dans l'élaboration d'un cadre textuel critique permettant leur appréciation.

Au cours des seize ans qu'il a passés au Canada (de 1928 à 1944), le critique et universitaire américain Walter Abell (1897-1956) a affirmé que l'art devait être au service de la démocratie et que, pour ce faire, « l'art » devait être défini dans une optique plus vaste que celle qui se limite tout simplement aux beaux-arts; il devait inclure l'architecture, la planification urbaine et les arts industriels. La séparation rigide que Brooker voit entre les arts et la politique est contraire à la position d'Abell. Parmi les écrits qui correspondent davantage au point de vue de Brooker, on retrouve les essais de Northrop Frye (1912-1991), tels que « David Milne: An Appreciation » (1948) et son introduction à l'ouvrage *Lawren Harris* (1969), dans lesquels Frye applique une critique archétypale aux arts visuels. Brooker, Abell et Frye ont tourné leur attention vers l'art canadien en tant que sujet méritant une attention soutenue et, ce faisant, ont contribué à la formation d'un climat culturel à l'intérieur duquel cet art pouvait être mieux compris, apprécié et étudié.

LA COULEUR ET LA MUSIQUE

Bien avant Brooker, le critique d'art Walter Pater (1839-1894) avait proclamé que « toute forme d'art aspire constamment à atteindre l'état de la musique[16] » et Wassily Kandinsky (1866-1944) écrivait : « Pour l'artiste créateur qui veut et qui doit exprimer son univers intérieur l'imitation, même réussie, des choses de la nature ne peut être un but en soi. Et il envie l'aisance, la facilité avec lesquelles l'art le plus immatériel, la musique, y parvient[17]. » Influencée, elle aussi par Kandinsky, Georgia O'Keefe (1887-1986) commence à « peindre de la musique » en 1918 (par exemple, dans *Music, Pink and Blue No. 2* (*Musique, Rose et bleu nº 2*), 1918). À peu près au même moment, Paul Klee (1879-1940), un musicien de formation, expérimente en fusionnant musique et peinture. Brooker connaissait bien la pensée de Kandinsky et y a sans doute trouvé une source d'inspiration.



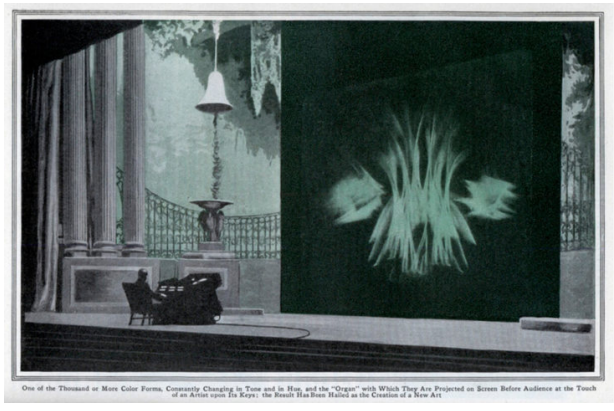


GAUCHE : Georgia O'Keeffe, *Music, Pink and Blue No. 2* (*Musique, Rose et bleu nº 2*), 1918, huile sur toile, 88,9 x 76 cm, Whitney Museum of American Art, New York.
DROITE : Bertram Brooker, *« Chorale » (Bach)*, v.1927, huile sur toile, 61 x 43,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Pour Brooker, le plaisir intense que lui apportait la musique était directement proportionnel à sa capacité en tant qu'auditeur à se détacher de la réalité physique. La musique devient un moyen qui le transporte de son quotidien vers un monde d'exaltation esthétique, comme dans *Abstraction, Music* (*Abstraction, Musique*), 1927, *« Chorale » (Bach)*, v.1927. De plus, la musique fournit le principal moyen d'expression qui permet à l'artiste visuel de pénétrer dans la quatrième dimension, un domaine spirituel duquel l'homme contemporain s'est exclu.

Le 25 février 1929, Brooker est témoin d'une fusion réussie entre la musique et l'art visuel non-figuratif. Lors d'un voyage à New York, Brooker et sa femme « ont dîné en compagnie de Thomas Wilfred, l'inventeur du Clavilux [lumière jouée grâce à des touches] connu sous le nom "d'orgue de couleurs" qui projette des formes et des couleurs qui se déplacent sur un écran illuminé[18]. » Il est évident que Brooker a assisté à une performance pendant son voyage, mais il est probable qu'il a fait des lectures au sujet de Wilfred quatre ou cinq ans auparavant.

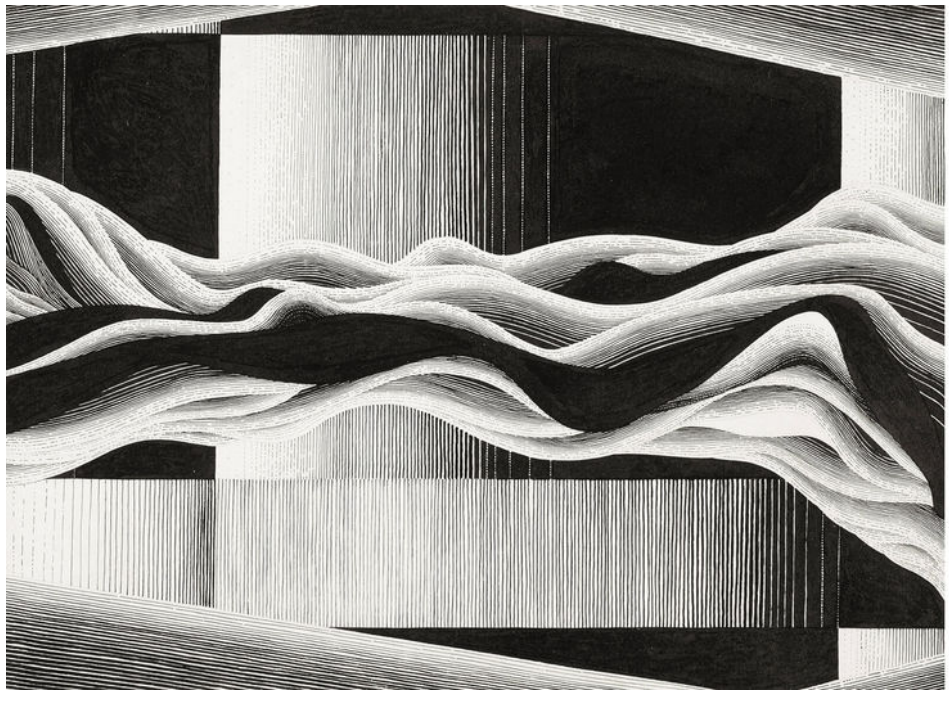
Dans une toile comme *Evolution* (*Évolution*), 1929, Brooker crée une base imperturbable, comme un piédestal au bas de l'œuvre, mais l'image est presque entièrement dominée par une grande variété de formes : à l'extrême droite, des formes tubulaires montent vers le haut; au centre, une forme ovoïde affiche un air calme, alors que différents éclats se déplacent vers le bas à partir de la gauche, s'entrecroisant avec plusieurs triangles. Chacune de ces formes est colorée sombrement, mais différemment. La composition de cette image, ainsi que d'autres œuvres abstraites inspirées par la musique, comme les dessins à l'encre *Fugue*, v.1930, et *Symphonic Movement No. 1* (*Mouvement symphonique n^o^ 1*), 1931, pourraient être une tentative de la part de Brooker de capter l'une des performances de Wilfred.

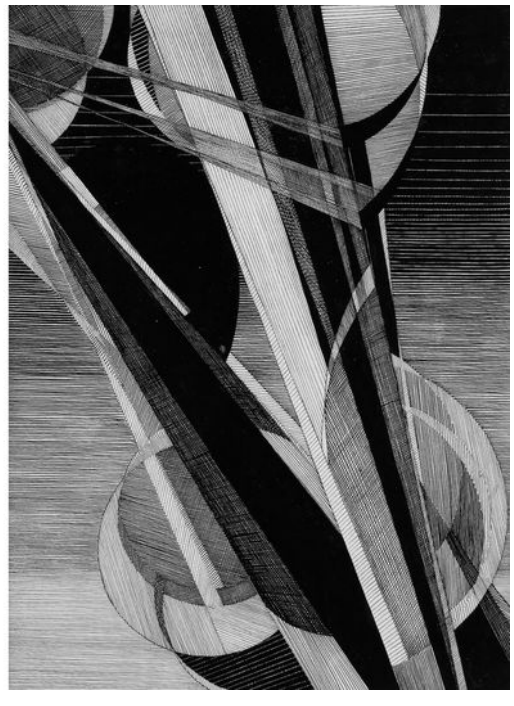

One of the Thousand or More Color Forms, Constantly Changing in Tone and in Hue, and the "Organ" with Which They Are Projected on Screen Before Audience at the Touch of an Artist upon Its Keys; the Result Has Been Hailed as the Creation of a New Art



GAUCHE : Thomas Wilfred assis au Clavilux durant une performance publique, v.les années 1920, photographe inconnu. DROITE : Bertram Brooker, *Evolution* (*Évolution*), 1929, huile sur toile, 76,4 x 61,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Tout au long de sa vie d'artiste, Brooker est demeuré remarquablement constant dans ses tentatives d'aligner des formes visuelles et des formes musicales. Chez Wilfred, il voit un procédé qu'il peut adapter à ses propres fins.

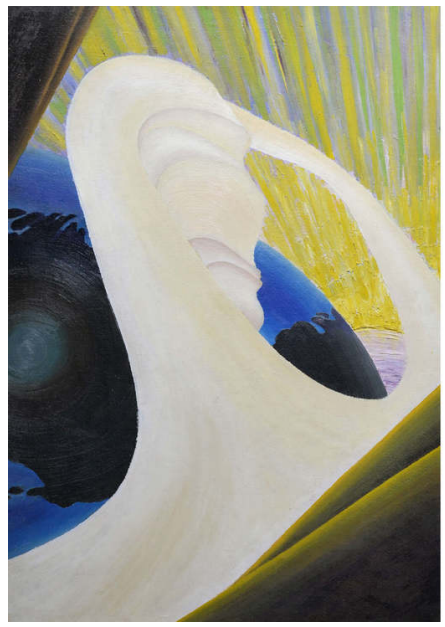




GAUCHE : Bertram Brooker, *Fugue*, v.1930, plume et encre sur papier vélin, 28,8 x 33,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
DROITE : Bertram Brooker, *Symphonic Movement No. 1* (*Mouvement symphonique n^o^ 1*), 1931, plume et encre sur papier, 38,1 x 25,5 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

DIMENSIONNALITÉ ET TEMPS

Brooker voulait créer des œuvres d'art qui permettraient de « voir » la durée ou le temps. Tous les tableaux abstraits de Brooker produits entre 1927 et 1931, par exemple *Alleluiah* (*Alléluia*), 1929, et *Resolution* (*Résolution*), v.1929, sont probablement influencés par la théorie sur le temps élaborée par Henri Bergson (1859-1941). Ils représentent des paysages abstraits, censés occuper la quatrième dimension (où les lois de la « durée » sont suspendues) et offrir des aperçus d'un territoire que la majorité des êtres humains n'ont pas l'occasion de voir. Il aborde également le concept de temps au sein d'œuvres figuratives, comme son nu, *Pygmalion's Miracle* (*Le miracle de Pygmalion*), 1949, où est campée une figure sculptée. La figure en question représente le passé, mais elle existe sur un terrain qui se situe au-delà du temps ordinaire, et sa métamorphose en être de chair représente possiblement la durée bergsonienne.



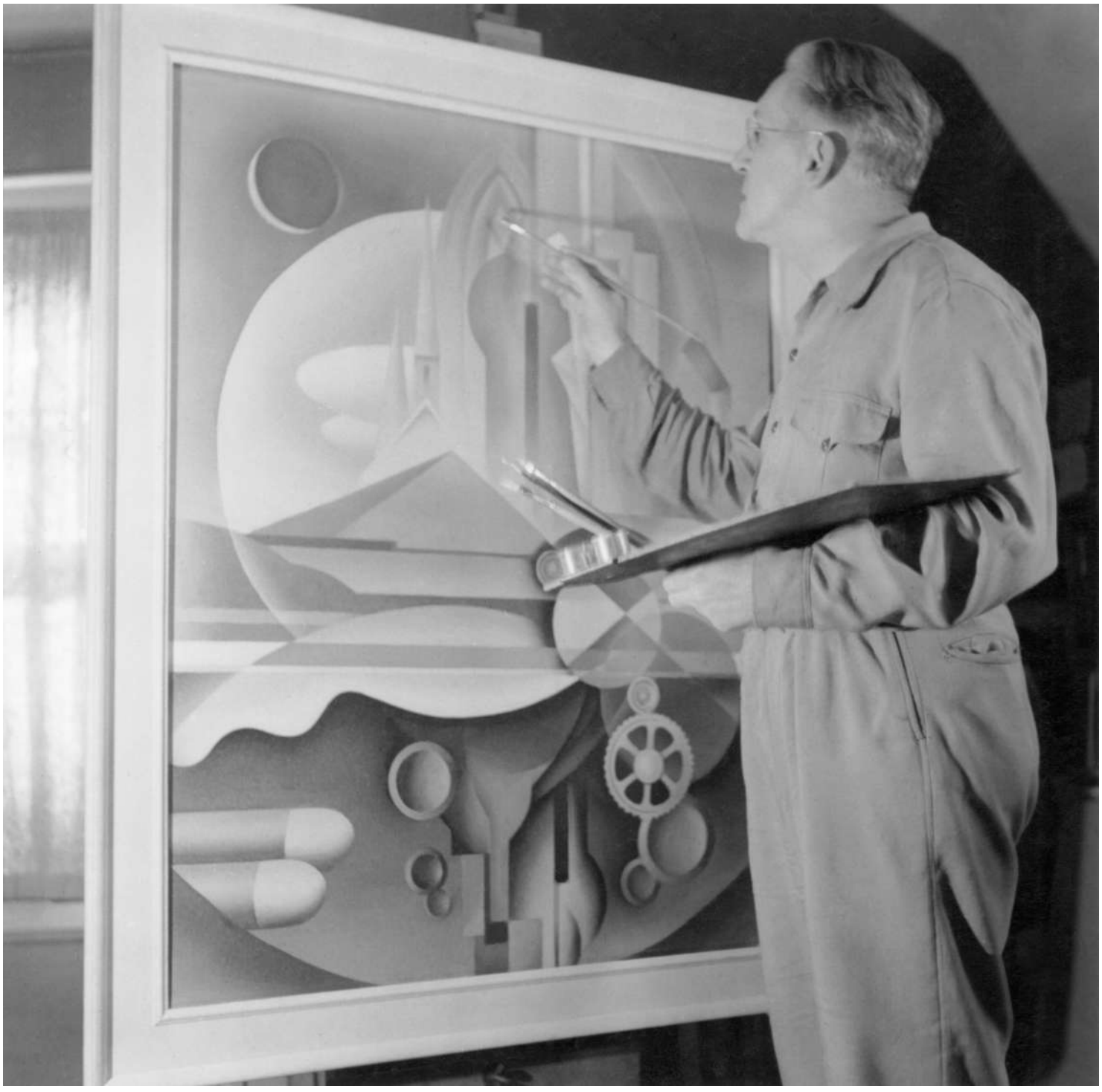


GAUCHE : Bertram Brooker, *Creation* (*Création*), 1925, huile sur panneau, 61 x 43,2 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Machine World* (*Monde machine*), 1950, huile sur toile, 45 x 36 cm, collection privée.

Les enfants de Brooker se souviennent qu'il les encourageait souvent à « imaginer des objets en trois dimensions dans un monde en deux dimensions pour insister sur la validité de la quatrième dimension[19]. » Les premières compositions abstraites de Brooker, de même que les plus tardives, comme *Creation* (*Création*), 1925, et *Machine World* (*Monde machine*), 1950, mettent l'accent sur la « dimensionnalité » que le peintre renvoie également à la quatrième dimension, et qu'il définit comme étant la création d'une perspective qui, « contrairement à la perspective habituelle de l'espace, permet à une toile d'être en trois dimensions, une nouvelle illusion de l'espace est créée qui est déroutante et qui est étrangère par rapport à l'expérience visuelle normale[20]. » Joyce Zemans observe que pour Brooker ainsi que d'autres artistes abstraits, « le concept de dimensions supérieures dans l'espace semble offrir l'occasion à l'artiste visuel de capturer une réalité qui est plus près de la vérité que celle qui est offerte par la représentation ou même le symbolisme[21]. »

Brooker utilise le terme « quatrième dimension » de façon peu rigoureuse. En théorie mathématique, le terme signifie ajouter une autre dimension spatiale à un espace d'une, deux et trois dimensions (longueur, surface et volume). Brooker croit que la quatrième dimension est mieux saisie par « les mathématiques et la musique. » Il affirme que dans la quatrième dimension, il est possible d'entrer en contact avec « la réorganisation intellectuelle de faits et de concepts selon de nouvelles configurations[22]. » Brooker veut dire que l'existence d'une quatrième dimension signale un niveau de réalité dont la majorité d'entre nous sont exclus, exception faite de ceux qui ont atteint la conscience cosmique[23].

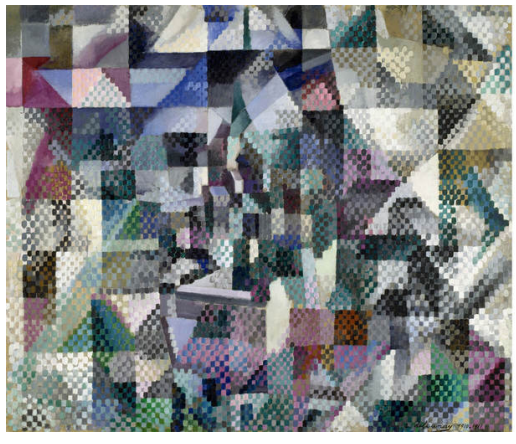
En entrant dans la quatrième dimension, l'artiste se soustrait du temps tel que défini selon toute compréhension conventionnelle du terme. Dans cette optique, le concept bergsonien de « durée » est devenu un élément central de la pensée de Brooker et peut être vu dans des peintures comme *Abstraction, Music* (*Abstraction, Musique*), 1927. Le philosophe français avait rejeté l'interprétation matérialiste du temps et lui avait substitué une interprétation qui permettait l'entrée dans un autre domaine de l'existence[24].



Bertram Brooker peignant *Machine World* (*Monde machine*) dans son studio, v.1950, photographe inconnu.

L'ART ABSTRAIT

Même s'il y a des exemples d'art abstrait bien avant le vingtième siècle, les compositions qui s'éloignent des différents modes de représentation de l'art occidental ont pris de l'ampleur au début du vingtième siècle. Les artistes ont commencé à avoir le sentiment que, pour capturer l'essence du monde « moderne », ils avaient besoin de moyens vraiment modernistes. Ces quêtes ont mené dans différentes directions, mais un axe important a été influencé, entre autres, par Helena Blavatsky (1831-1891), George Gurdjieff (1866-1949), et P.D. Ouspensky (1878-1947), qui ont écrit des textes au sujet du lien entre le monde matériel et le monde spirituel. De tels écrits ont été particulièrement signifiants pour Piet Mondrian (1872-1944), Hilma af Klint (1862-1944) et Wassily Kandinsky.

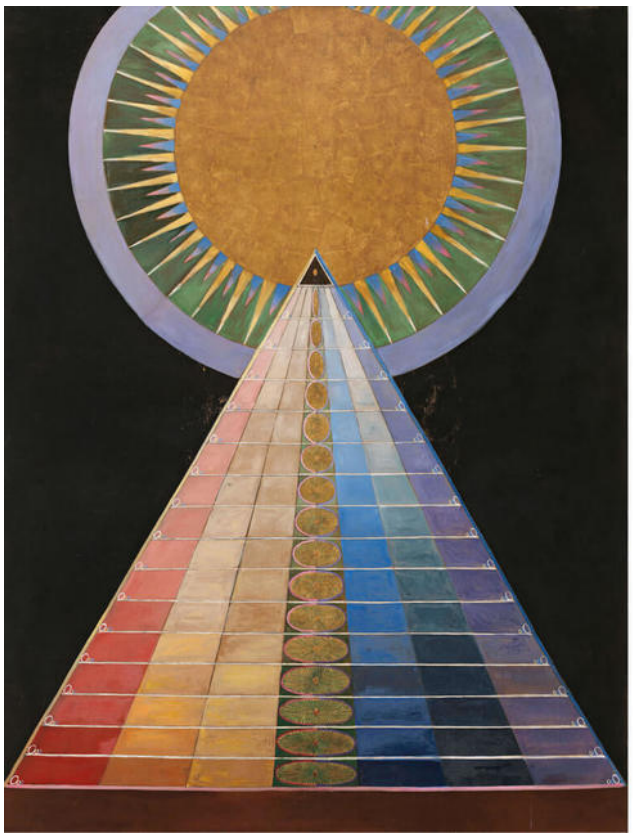




GAUCHE : Robert Delaunay, *Fenêtre sur la ville nº 3*, 1911-1912, huile sur toile, 113,7 x 130,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. DROITE : Francis Picabia, *La Procession, Séville*, 1912, huile sur toile, 121,9 x 121,9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

En précurseur de l'art abstrait au Canada, Brooker est parfaitement conscient des œuvres exposées en 1913 dans le cadre de l'Armory Show, et ses premiers dessins sont en majeure partie des copies d'œuvres qui y étaient exposées et qu'il a probablement vues sous forme de reproductions. Plusieurs nouveaux procédés de création artistique y étaient présentés, y compris d'importantes œuvres cubistes, et des tentatives audacieuses d'abstraction, dont *Window on the City, No. 3* (*Fenêtre sur la ville nº 3*), 1911-1912, de Robert Delaunay (1885-1941); *The Procession, Seville* (*La Procession, Seville*), 1912, de Francis Picabia (1879-1953); et *Improvisation 27 [Garden of Love II]* (*Improvisation 27 [Jardin de l'amour II]*), 1912, de Kandinsky. Il n'y avait que des ressemblances superficielles entre chacune de ces toiles. De la même façon qu'il y a des similarités entre certaines compositions abstraites de Brooker et les œuvres du futuriste italien Giacomo Balla (1871-1958), comme on peut le constater lorsque l'on compare *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928, de Brooker et *Vitesse abstraite + bruit*, 1913-1914, de Balla.

Quel est le lien entre Brooker, af Klint et Kandinsky? Les trois partagent l'engagement de démontrer le monde spirituel qui est hors d'atteinte du monde matériel. Leurs œuvres sont différentes, car chaque artiste a une perspective différente en ce qui a trait au monde spirituel. Par exemple, af Klint utilise des tonalités qui ne diffèrent guère de celles de Brooker, mais son *Altarpiece, No. 1, Group X, Altarpieces* (*Retable, nº 1, Groupe X, Retables*), 1907, est beaucoup plus statique, et schématique, que les pièces comparables de Brooker évoquant le monde spirituel, comme *The Three Powers* (*Les trois pouvoirs*), 1929. En revanche, les tableaux abstraits de Brooker ne présentent pas les profonds sentiments lyriques exprimés par Kandinsky.





GAUCHE : Hilma af Klint, *Altarpiece, No. 1, Group X, Altarpieces* (*Retable, Nº 1, Groupe X, Retables*), 1907, huile et feuille de métal sur toile, 238 x 180 cm, Hilma af Klint Foundation, Stockholm. DROITE : Bertram Brooker, *The Three Powers* (*Les trois pouvoirs*), 1929, huile sur toile, 61 x 76,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Pour Brooker, l'abstraction pure, telle qu'il la conçoit, est le passage vers la représentation du monde spirituel, et à partir de 1922 jusqu'en 1931, il cherche des façons de capturer cette réalité insaisissable. Ce faisant, il devient le premier artiste canadien à avoir recours à l'abstraction pure.

LE NU ET LA PRUDERIE

Malgré le fait que le nu est un genre important, légitime et qui remonte à l'Antiquité, on établit parfois une distinction entre représenter un nu et exposer un corps nu (déshabillé), une différenciation qui, pour Brooker, était puritaine. Même si l'on accepte son *Figures in a Landscape* (*Nus dans un paysage*), 1931, dans le cadre d'une exposition de l'Ontario Society of Artists (OSA) à la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) en 1931, elle n'est pas exposée, car on craint qu'elle heurte les sensibilités des enfants. Brooker ne s'attendait pas à être censuré lorsqu'il avait soumis l'œuvre. Un an plus tôt, Edwin Holgate (1892-1977) avait présenté son *Nude in a Landscape* (*Nu dans un paysage*), v.1930, dans le cadre de l'exposition annuelle du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, sans conséquence.

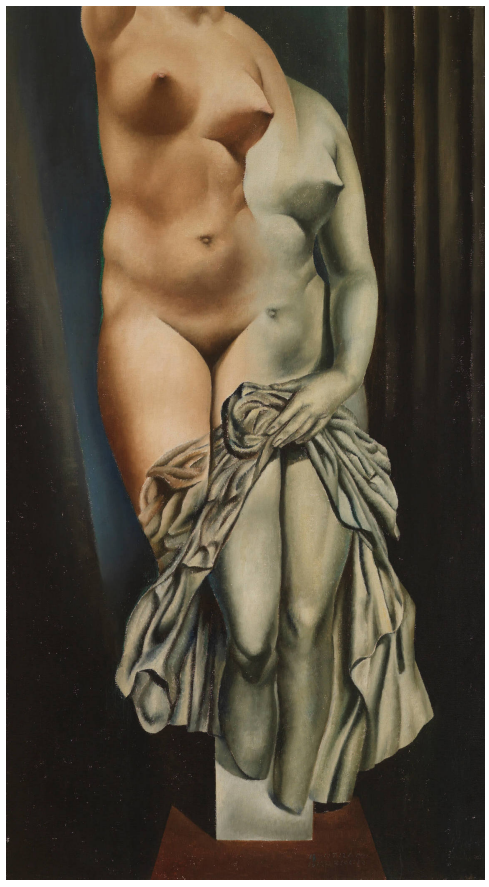


Edwin Holgate, *Nude in a Landscape* (*Nu dans un paysage*), v.1930, huile sur toile, 73,1 x 92,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

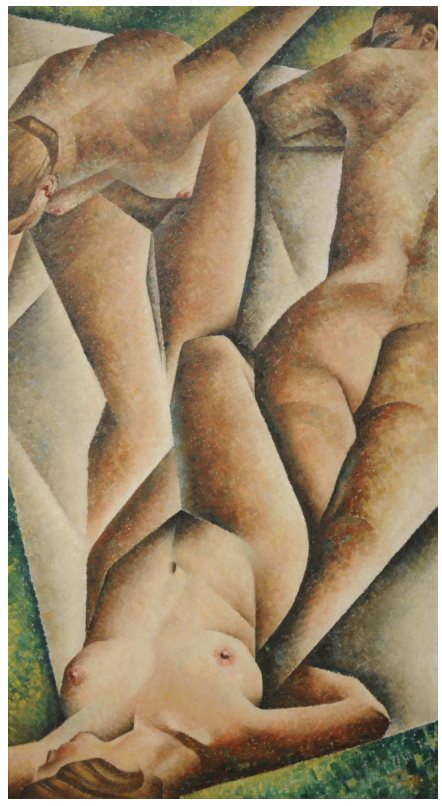


Randolph Hewton, *Sleeping Woman* (*Femme endormie*), v.1929, huile sur toile, 102 x 153 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Nus dans un paysage avait été accepté par le jury de l'exposition de l'OSA et inscrit dans le catalogue. Avant l'ouverture de l'exposition, le conseil scolaire local avait exprimé des inquiétudes, indiquant que la toile pourrait offenser. Chaque semaine, des centaines d'enfants visitaient la Galerie sous les auspices du Conseil. Le président de l'OSA et le conservateur en chef de la galerie demandèrent au jury de retirer la toile. Lorsque des journalistes ont demandé pourquoi la toile n'avait pas été exposée, la réponse fut que la Galerie n'avait pas l'espace nécessaire. Ce mensonge évident mena à une intense couverture médiatique et des reportages à la une de certains journaux.



Bertram Brooker, *Pygmalion's Miracle* (*Le miracle de Pygmalion*), 1949, huile sur toile, 96,5 x 53,3 cm, collection de Lynn et Ken Martens.



Bertram Brooker, *Three Figures* (*Trois figures*), 1940, huile sur toile, 96 x 53,3 cm, Museum London.

Un Brooker indigné répond par la voie d'un essai, « Nudes and Prudes », dans une collection d'essais intitulée *Open Door* publiée en 1931, à Ottawa. Il fait valoir que la pruderie en réponse aux images d'un nu est apparue en grande partie parce que les aînés en société ont présumé que les jeunes seraient corrompus par des manifestations publiques de nudité. Il critique ses adversaires vigoureusement : « Personne ne prétend […] que des toiles de nus ou des livres qui parlent franchement de sexualité sont dangereux pour les mœurs d'hommes et de femmes adultes. […] De toute façon […] les questions de nudité et d'[obscénité] deviennent des "questions" uniquement en raison des jeunes[25]. » Et les jeunes, proclame-t-il, deviennent des victimes d'éducateurs dont les yeux sont solidement fermés aux domaines de l'imagination. Le résultat est catastrophique, car les enfants culpabilisent, alors que « l'art est en fait une méthode qui permet aux enfants de se familiariser avec les organes et les fonctions du corps dans une atmosphère de candeur et de beauté[26]. »

Cet enjeu est parfois accompagné d'un parti pris nationaliste. Lorsque *Sleeping Woman* (*Femme endormie*), v.1929, de Randolph Hewton (1888-1960), a été présentée en 1930, comme l'indique Michèle Grandbois, « A. Y. Jackson s'était alors montré gêné par l'inadéquation entre cette œuvre et ce qu'on attendait d'une expression artistique proprement canadienne, incarnée dans le genre du paysage. Ainsi, à l'époque même où s'affirmait sa modernité, l'art canadien refusait de se reconnaître dans le miroir du nu[27]. » *Nude* (*Nu*), 1933, de Lilias Torrance Newton (1896-1980), a été retiré de l'exposition du Goupe des Peintres canadiens à la Galerie d'art de Toronto en 1933, en partie parce que, comme l'a indiqué le critique artistique Donald Buchanan, « le

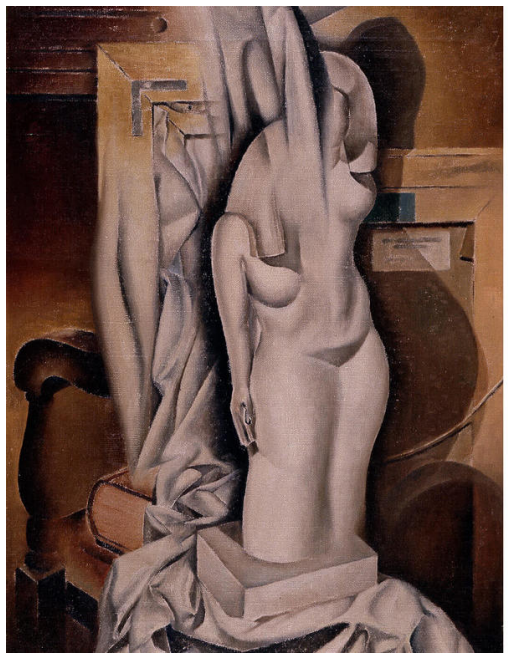
modèle était une femme nue et non un nu, car elle portait des pantoufles vertes[28]. »

Pour Brooker, le nu est un genre qui libère entièrement son imagination. Ainsi, le peintre peut permettre à ses modèles d'obstruer un paysage, comme dans *Nus dans un paysage*, les représenter de façon précise, de manière clinique, comme dans *Torso* (*Torse*), 1937, ou les placer dans un contexte classique, mais avec un côté ludique, comme dans *Le miracle de Pygmalion*, 1949. Comme Anna Hudson l'a souligné, il a pu créer dans *Seated Figure* (*Femme assise*), 1935, un nu d'atelier monumental « dont l'humanité se ressent profondément dans l'aspect charnel de l'abdomen […]. Cette femme ordinaire est l'objet d'une intimité extraordinaire, laquelle est fugace dans la vie et tenace en art[29]. »



Bertram Brooker, *Seated Figure* (*Femme assise*), 1935, huile sur toile, 101,6 x 101,6 cm, Art Gallery of Hamilton.

UN ARTISTE MULTIDISCIPLINAIRE





GAUCHE : Bertram Brooker, *Egyptian Woman* (*Femme égyptienne*), 1940, huile sur toile, 61,4 x 46,2 cm, Art Gallery of Alberta, Edmonton. DROITE : Bertram Brooker, *Triptych* (*Triptyque*), v.1935, bronze, 68,5 x 11,5 x 23,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

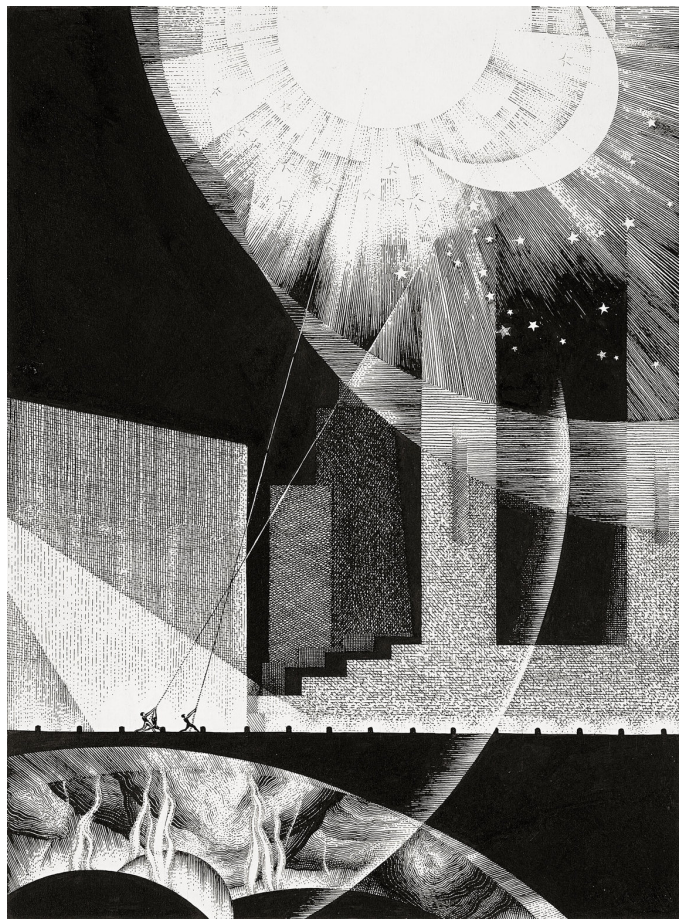
Peu importe le moyen d'expression dans lequel il travaille, tant en arts visuels qu'en littérature, Brooker fait la promotion des mêmes idées : le matériel doit se plier à la volonté du spirituel; la vie humaine devrait être un processus à l'intérieur duquel on adopte l'au-delà; le Canada doit produire de l'art qui lui est propre, qui est distinct. En plus de ses peintures à l'huile, ses aquarelles et ses dessins à la plume, Brooker est audacieux dans d'autres formes d'arts visuels, telles que la sculpture et la scénographie. Seules deux de ses sculptures sont connues aujourd'hui. La meilleure est *Triptych* (*Triptyque*), v.1935, l'autre est *Egyptian Lady* (*Dame égyptienne*), v.1939. Coulée dans le bronze, *Triptyque* est difficile à situer dans l'histoire de la sculpture, mais son antécédent est manifestement *Évolution*, 1929, de Brooker lui-même. Tant dans la peinture que la sculpture, des formes horizontales, linéaires et irrégulières du côté gauche, montent abruptement avec un fort élan vertical vers la droite. Dans les deux œuvres, le mouvement dramatise le concept d'évolution en termes spirituels : l'âme de l'homme, alors qu'elle s'éveille, se déplace vers le haut avec un geste transcendantal. Comme on peut le voir dans *Green Movement* (*Mouvement vert*), v.1927, et *Egyptian Woman* (*Femme égyptienne*), 1940, Brooker aime représenter des sculptures, ou des formes qui ressemblent à des sculptures, dans ses tableaux.

Jeune homme, Brooker compose des scénarios de films et il joue au théâtre. À Toronto, il trouve une âme soeur en Herman Voaden (1903-1991) qui en 1932 réclame la création d'un « art théâtral » canadien qui serait une « expression de l'atmosphère et du caractère de notre territoire et qui serait aussi bien défini que notre peinture et notre sculpture d'ici. » Des dessins tels que *All the World's a Stage* (*Le monde entier est un théâtre*), 1929, reflètent déjà l'intérêt de Brooker pour le théâtre. Dans le cadre de son atelier de théâtre à la Central High School of Commerce, Voaden produit deux des pièces de Brooker, *Within : A Drama of the Mind in Revolt* (1935) et *The Dragon* (1936)[30]. Ce sont des œuvres expressionnistes dans lesquelles de nombreux principes fondamentaux de Brooker sont avancés. La première création est une pièce en un acte qui se déroule à l'intérieur du cerveau d'un individu, et la scénographie est de Brooker. Deux éléments de décor ont survécu. Dans l'un d'eux, des figures humaines luttent entre l'instinct et la raison, avec une série de disques géants en arrière-plan. Ce dessin, en plaçant les acteurs devant un arrière-plan nu, indique que Brooker a recours à la méthodologie scénographique révolutionnaire de Gordon Craig (1872-1966), un praticien du théâtre moderniste.

Nous connaissons très peu de choses au sujet de la production de *Lutte interne* en soi, mais Lawrence Mason du *Globe* a salué : « le chœur qui parle, les groupes masqués, les poses sculpturales, les effets d'ombres, et les timbres de voix contrastants », qui ont laissé le public « envoûté »[31].



Bertram Brooker, *Green Movement* (*Mouvement vert*), v.1927, huile sur carton, 58,8 x 43,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Bertram Brooker, *All the World's a Stage* (*Le monde entier est un théâtre*), 1929, plume et encre sur papier, 27,9 x 20,3 cm, collection privée.



STYLE ET TECHNIQUE

Le style de Brooker est tout à fait personnel. Même s'il examine l'art contemporain attentivement, peu de ses toiles démontrent une influence stylistique précise. Il est manifestement plus sensible à la grande diversité de ses lectures et à la musique qu'il écoute. Contrairement aux tendances de l'art canadien de son temps, il est un précurseur de l'art abstrait au Canada et il se tourne vers la représentation réaliste au milieu et vers la fin de sa carrière. Ses projets artistiques sont étroitement liés à son travail d'écrivain et de créateur dans le monde de la publicité.

UN TALENT AUTODIDACTE

Les œuvres d'importance de Brooker sont à l'huile, mais il réalise un nombre considérable de toiles à la tempera, d'aquarelles et de dessins. Sur le plan stylistique, il est une anomalie. Il est un artiste autodidacte qui apprend beaucoup en observant, entre autres, Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956), Kathleen Munn (1887-1974) et Rockwell Kent (1882-1971).



Vue de l'installation de la salle cubiste de l'International Exhibition of Modern Art (ou Armory Show), Gallery 53, Art Institute of Chicago, 24 mars au 16 avril 1913, photographe inconnu.

Brooker acquiert une bonne partie de ses vastes connaissances au sujet des arts plastiques grâce à des livres et des périodiques. Par exemple, même s'il ne peut être présent lors de l'Armory Show, cette exposition notoire de 1913 à New York, il aurait lu des reportages dans les journaux portant sur cet événement[1]. L'exposition comprenait des œuvres importantes réalisées par les figures principales des débuts de l'avant-garde européenne, tels que Marcel Duchamp (1887-1968), dont la toile *Nu descendant un escalier n^o^ 2*, 1912, est l'une des nombreuses œuvres vilipendées par la presse, ainsi que Francis Picabia (1879-1953), Wassily Kandinsky (1866-1944) et Constantin Brancusi (1876-1957). Brooker effectue des croquis et des illustrations basés sur des œuvres présentées lors de l'Armory Show et qui avaient été reproduites dans la presse, qui avait déjà publié des copies d'œuvres de Duchamp, Brancusi, Gustav Klimt (1862-1918) et Henri Matisse (1869-1954), parmi d'autres.





GAUCHE : Bertram Brooker, *Fawn Bay*, 1936, huile sur toile, 61,6 x 76,2 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Cabbage and Pepper* (*Chou et poivrons*), v.1937, huile sur toile, 40,6 x 50,8 cm, Centre des arts de la Confédération, Charlottetown.

Les dessins aux lignes sinueuses de Brooker de 1912-1913, comme *Ultrahomo* par exemple, ne sont pas particulièrement audacieux ou innovateurs. Ils démontrent l'influence des célèbres dessins à l'encre noire de style Art nouveau d'Aubrey Beardsley (1872-1898). Par contre, les idées derrière les premières compositions de Brooker, comme *Symbolic Man III* (*Homme symbolique III*), 1913, sont plus intéressantes que leur exécution. Elles révèlent un jeune homme intrigué par la notion du Surhomme de Nietzsche, un personnage héroïque appartenant à un nouvel ordre spirituel[2].

Même si Brooker n'a jamais fréquenté une école d'art, ses toiles de 1927 à 1931 et par la suite, sont remarquablement bien réussies. Les coups de pinceau dans ses huiles, comme dans *Fawn Bay*, 1936, *Ski Poles [Ski Boots]* (*Bâtons de ski [Bottes de ski]*), v.1936 et *Cabbage and Pepper* (*Chou et poivrons*), v.1937, sont exécutés avec soin et précision. Il est également un dessinateur talentueux, qui effectue ses esquisses d'une main exigeante. Comme on peut le constater dans ses nombreuses illustrations graphiques, sa technique de dessin à la plume et à l'encre est caractérisée par la dextérité avec laquelle il crée des lignes fines, par les contrastes entre les espaces clairs et sombres et par sa capacité à équilibrer les tons pâles et foncés, pour des compositions vivantes, saisissantes.

Dès les années 1930, Brooker a suffisamment confiance en sa technique pour éprouver beaucoup de plaisir à donner des conférences. Il s'agit d'un moyen de plus pour lui de communiquer sa passion pour les arts. À titre de conférencier, Brooker défend ardemment son engagement envers la « conscience cosmique ». Il offre des performances captivantes et il traite également avec assurance des aspects techniques des images. David Milne (1881-1953) assiste à l'une des conférences de Brooker sur El Greco (v.1541-1614) à la Galerie d'art de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) le 28 février 1930, et il est profondément ému.



Bertram Brooker, *Ski Poles [Ski Boots]* (*Bâtons de ski [Bottes de ski]*), 1936, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, collection privée.

INFLUENCES INTERNATIONALES

La première série de tableaux abstraits de Brooker, datés de 1922 à 1924, ainsi que ses œuvres plus tardives comme *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), v.1929, semblent être inspirées par les peintures vorticistes de Wyndham Lewis (1882-1957), David Bomberg (1890-1957), William Roberts (1895-1980) (par exemple, *Two-Step II*, study for the lost painting *Two-Step* (*Two-step II*, étude pour la peinture perdue *Two-step*), v.1915) et Helen Saunders (1885-1963) (par exemple, *Dance* (*Danse*), v.1915). L'art de ce groupe, particulièrement celui de Lewis, a recours à l'abstraction et à des lignes nettes pour signifier le mouvement de manière violente et tranchante. Les premières œuvres abstraites de Brooker sont influencées par l'utilisation, chez ce groupe anglais, de formes géométriques précisément définies, dans des contorsions agressives et des couleurs très saturées.



Bertram Brooker, *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), v.1929, huile sur toile, 76,2 x 61,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



William Roberts, *Two-Step II*, study for the lost painting *Two-Step* (*Two-step II*, étude pour la peinture perdue *Two-step*), v.1915, crayon, aquarelle et gouache sur papier, 30,2 x 22,8 cm, British Museum, Londres.

Associé de près au mouvement vorticiste, le futurisme a vu le jour en Italie vers 1909. Tout comme le vorticisme, le futurisme est préoccupé par la vitesse et la violence et il se situe à droite sur l'échiquier politique. Brooker voit probablement des exemples d'œuvres futuristes, et il est peut-être attiré par la combinaison de styles, du cubisme et d'autres types d'abstraction. Les formes abstraites tourbillonnantes de peintures comme *Abstract Speed + Sound* (*Vitesse abstraite + bruit*), 1913-1914, de Giacomo Balla (1871-1958), ont pu inspirer Brooker et ses tentatives de représenter le mouvement dans des œuvres comme *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), 1928.

Brooker imite les formes vorticistes et futuristes, mais il n'adhère pas à la doctrine politique de ces mouvements. Les artistes qui appartiennent à ces deux groupes veulent éradiquer le passé par la violence et une rébellion enflammée contre les normes rigides de la peinture traditionnelle. Brooker s'intéresse plutôt à l'exploration de la tranquillité dynamique du monde spirituel (par exemple, dans *Hope* (*Espoir*) une peinture de 1927), puis il abandonne rapidement la forme vorticiste. Ses œuvres non-figuratives de 1927 à 1931, comme *Alleluiah* (*Alléluia*), 1929, mettent l'accent sur l'harmonie.



Giacomo Balla, *Abstract Speed + Sound* (*Vitesse abstraite + bruit*), 1913-1914, huile sur carton enroulé non verni dans le cadre peint par l'artiste, 54,5 x 76,5 cm, collection Peggy Guggenheim, Venise.

Brooker aurait été du même avis que Lawren Harris (1885-1970), lorsque ce dernier écrit en 1926 que l'artiste,

> en raison de cette constante habitude qu'il a de prendre conscience du monde qui l'entoure et de s'exprimer de façon disciplinée, il est peut-être mieux placé pour comprendre les humeurs [du Canada] que d'autres pourraient l'être. Il est donc mieux outillé pour les expliquer aux autres, et ainsi pour créer des œuvres vivantes à part entière, en utilisant des formes, des couleurs, des rythmes et des humeurs pour créer un foyer harmonieux pour les révélations imaginatives et spirituelles qu'il a éveillées en lui[3].

Cette façon de penser n'était pas nouvelle pour Brooker, qui connaissait bien la principale source de Harris : le livre de Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art* (1911), qui avait été traduit en anglais en 1914. Certaines des œuvres abstraites de Brooker des années 1927-1931, comme *Still Life Variation IV* (*Nature morte variation IV*), v.1929, ressemblent aux œuvres de Kandinsky avec leur utilisation de couleurs vives, mais les œuvres de Brooker n'ont pas cet aspect tranchant irrégulier, dynamique et lyrique que l'on retrouve dans les œuvres de l'artiste et théoricien russe.





GAUCHE : Page couverture de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art* de Wassily Kandinsky (publié pour la première fois en anglais en 1914; publié initialement en russe en 1911). DROITE : Bertram Brooker, *Still Life Variation IV* (*Nature morte variation IV*), v.1929, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

Pour Brooker et Harris, le livre de Kandinsky est un manuel qui explique comment l'artiste peut et doit insuffler des valeurs spirituelles à son travail. Plus précisément, Kandinsky soutient que les éléments abstraits de la musique pourraient être infusés dans la peinture non-figurative par l'entremise de divers motifs abstraits existant simultanément dans la même œuvre d'art. Il est fasciné par la manière dont la musique peut susciter une réaction émotionnelle sans être rattachée à un sujet identifiable. La peinture, selon Kandinsky, doit aspirer à être aussi abstraite que la musique, avec des groupes de couleurs dans une image qui interagissent les uns avec les autres d'une manière analogue aux séquences d'accords dans une pièce de musique. Tel qu'on peut le constater, par exemple dans *The Finite Wrestling with the Infinite* (*La finitude luttant contre l'infini*), 1925, Brooker adapte les principes de Kandinsky à ses propres créations, en partie parce qu'il croit qu'ils lui permettront d'accéder à la quatrième dimension, qu'il définit comme possédant : « non pas la perspective habituelle de l'espace qui fait de la peinture un art à trois dimensions, mais une nouvelle et déroutante illusion de l'espace qui est étrangère par rapport à l'expérience visuelle normale[4].





GAUCHE : Bertram Brooker, *The Finite Wrestling with the Infinite* (*La finitude luttant contre l'infini*), 1925, huile sur panneau, 61 x 43,2 cm, Gallery Gevik, Toronto. DROITE : Wassily Kandinsky, *Improvisation 27 [Garden of Love II]* (*Improvisation 27 [Jardin de l'amour II]*), 1912, huile sur toile, 120,3 x 140,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

DES INFLUENCES ABSTRAITES AUX INFLUENCES FIGURATIVES

L'Exposition internationale d'art moderne de la Société Anonyme a lieu à Toronto en 1927, et Brooker y voit sans doute de nombreuses œuvres abstraites et d'autres exemples d'art contemporain d'avant-garde. Cependant, en 1927, Brooker est déjà en voie de créer des peintures, comme *Rassemblement de sons*, 1928, *Alléluia*, 1929, *Résolution*, v.1929, et *Striving* (*Persister*), v.1930, qui ne témoignent d'aucune dette évidente envers les abstractionnistes internationaux. En 1924, Brooker achète une œuvre cubiste, *Seated Nude* (*Femme nue assise*), 1919, d'A.S. Baylinson (1882-1950)[5] ; mais

les œuvres de Brooker, à partir de 1927, ne démontrent aucune caractéristique cubiste manifeste, rien qui évoque les grandes œuvres de Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Juan Gris (1887-1927), ou Fernand Léger (1881-1955). On ne peut trouver, nulle part dans son œuvre, ne serait-ce qu'un soupçon de constructivisme russe; et encore plus déroutant, on ne peut discerner aucune trace de Wassily Kandinsky. Mais on pourrait faire valoir que la sensation de mouvement dynamique et l'incorporation de formes musicales dans les compositions abstraites de Kandinsky ont servi d'inspiration pour celles de Brooker peintes entre 1927 et 1931.

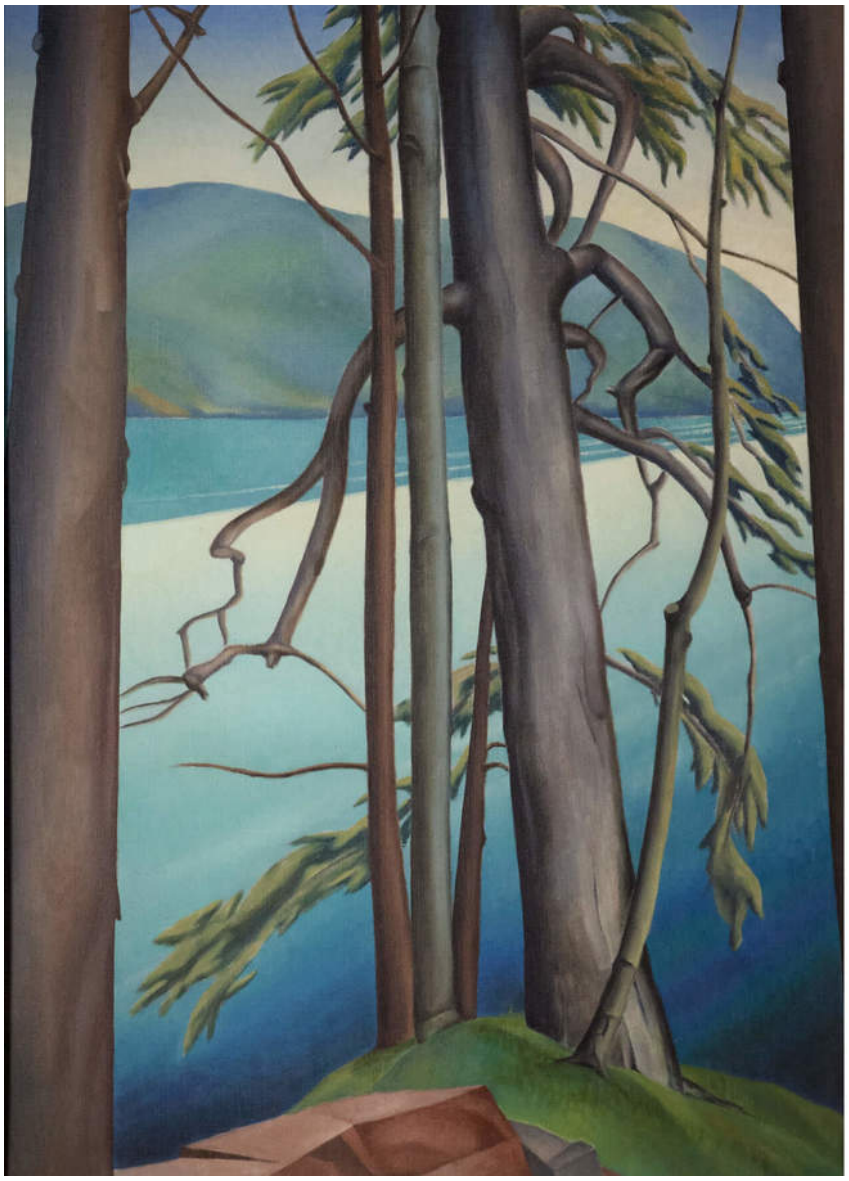
Ann Davis, qui a minutieusement étudié toutes les influences possibles sur Brooker, conclut que ses tableaux abstraits doivent être expliqués en fonction des traditions mystiques auxquelles il adhère. Si elle a raison, Brooker a contourné des influences visuelles évidentes pour créer ses œuvres conformément à son credo spirituel. Ce qui expliquerait, en partie, pourquoi ces peintures ne ressemblent pas à celles de Kandinsky.

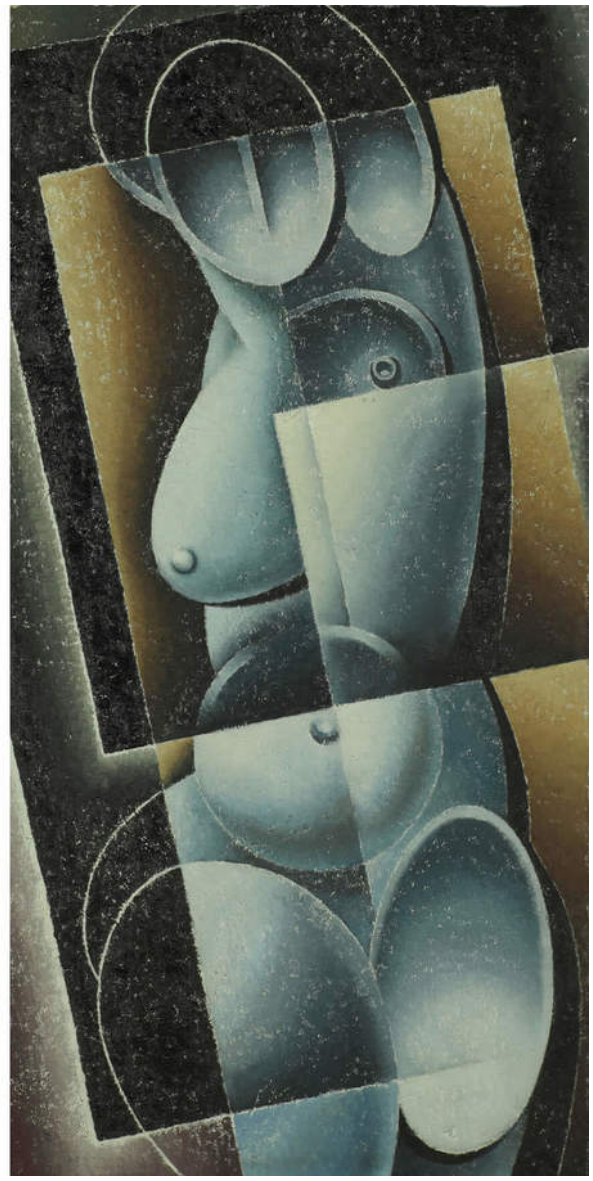


GAUCHE : Georgia O'Keeffe, *Blue and Green Music* (*Musique bleue et verte*), 1919/1921, huile sur toile, 58,4 x 48,3 cm, Art Institute of Chicago. DROITE : Bertram Brooker, *Abstraction, Music* (*Abstraction, musique)*, 1927, huile sur toile, 43 x 61 cm, Museum London.

Brooker n'aime pas se considérer comme ayant été influencé par d'autres artistes. En février 1934, alors qu'il est à New York, il visite une exposition de quarante-quatre peintures à l'huile de Georgia O'Keeffe (1887-1986), « dont certaines ressemblaient terriblement à mes premières œuvres abstraites », note-t-il, « et je ne les aimais pas, peut-être précisément pour cette raison[6]. » Brooker a sans doute associé *Abstraction, Music* (*Abstraction, musique*), 1927, et l'une des toiles d'O'Keeffe comme *Blue and Green Music* (*Musique bleue et verte*), 1919/1921. Tout comme Brooker, l'artiste américaine est intriguée par la relation entre la musique et la peinture. Certes, il déteste la possibilité qu'il puisse être accusé d'imitation et, si l'on en croit sa déclaration ci-dessus, nous devons conclure qu'il n'a jamais sciemment copié un autre artiste, à l'exception peut-être de Lionel LeMoine FitzGerald.

Après avoir rencontré FitzGerald en 1929, Brooker entreprend un changement stylistique majeur, conformément à la pratique de son nouvel ami, et il commence à combiner des éléments naturalistes et des éléments abstraits dans ses œuvres, comme dans *Manitoba Willows* (*Saules du Manitoba*), v.1929-1931. Les saules dans cette œuvre sont clairement des arbres, mais ils sont représentés d'une manière hautement stylisée qui suggère l'abstraction. Même si parfois il retourne à l'abstraction pure, et qu'il s'aventure aussi dans une voie essentiellement figurative comme dans *Muskoka Lake* (*Lac Muskoka*), v.1936, et *Blue Nude* (*Nu bleu*), v.1936, une bonne partie de ses œuvres à partir de 1930 et jusqu'à la fin de sa vie sont un mélange ludique de ces deux modes d'expression. Après 1930, cet amalgame devient la signature de ses œuvres.



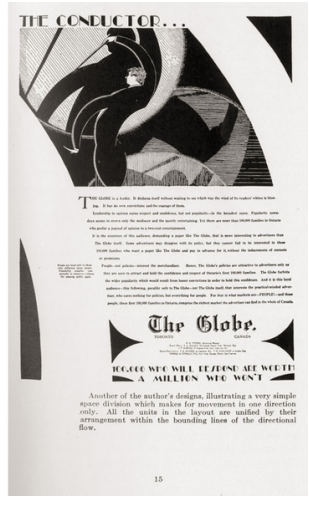


GAUCHE : Bertram Brooker, *Muskoka Lake* (*Lac Muskoka*), v.1936, huile sur toile, 99,1 x 71,1 cm, University of Lethbridge Art Gallery.
DROITE : Bertram Brooker, *Blue Nude* (*Nu bleu*), v.1936, huile sur toile, 102 x 51 cm, Art Gallery of Windsor.

PUBLICITÉ

En tant que rédacteur de matériel publicitaire, Brooker fait appel à plusieurs préoccupations philosophiques qui dominent sa pratique artistique. Tout comme il utilise la musique comme source d'inspiration pour ses grandes œuvres non-figuratives, il tente d'incorporer le son et le mouvement au matériel publicitaire qu'il produit. Comme Adam Lauder l'a souligné, la méthodologie de Brooker, et sa contribution en tant qu'artiste, était d'insister sur le fait que « susciter une réaction corporelle de la part du spectateur » pouvait rehausser la qualité du matériel publicitaire[7].





GAUCHE : Bertram Brooker (au centre) et ses collègues, dans son bureau à l'agence de publicité J. J. Gibbons à Toronto, en janvier 1934, photographie de J. J. Gibbons.
DROITE : Bertram Brooker, publicité, « Globe readers are leaders » (Les lecteurs du Globe sont des leaders), publiée dans Brooker, *Layout Technique in Advertising* (1929).

Le matériel publicitaire de Brooker est influencé par les idées de Jay Hambidge (1867-1924) dans *The Elements of Dynamic Symmetry* (1920). En affirmant que les êtres humains et les plantes se développent en fonction d'un concept grec, le nombre d'or, Hambidge soutient qu'une utilisation appropriée de cette proportion, tel qu'on peut le constater dans les rectangles racines, peut être bénéfique dans toutes sortes d'activités. Selon Brooker, « la meilleure façon pour moi d'organiser mes pensées [au sujet de la publicité] selon un ordre quelconque était de réfléchir à la totalité du processus publicitaire en termes de *mouvement*. Alors, je me suis dit, les idées en publicité devraient bouger[8]. » Tout comme il a tenté d'établir des équivalents visuels à la musique dans ses peintures, les idées de mouvement et de proportion deviennent un moyen de créer une œuvre réussie en publicité, comme on peut très bien le voir dans une publicité de Brooker présentée dans un numéro du *Globe* de 1929.

La théorie de Brooker concernant la publicité est en avance sur son temps. Il se révolte contre l'approche behavioriste dans le cadre de laquelle des données démographiques simplistes étaient utilisées comme fondement pour le marketing de produits. À leur place, il utilise ce qu'il appelle « humanics » qui suscitent des réponses sensorielles chez les lecteurs. Il croit qu'un sentiment de synesthésie peut être établi dans le matériel publicitaire, construisant ainsi un pont entre le produit et un acheteur potentiel. Pour lui, tout comme pour Marshall McLuhan (1911–1980) des décennies plus tard, le médium devient le message. À l'époque de Brooker, il s'agit d'une idée très radicale.

Il existe des similarités, comme Adam Lauder l'a observé, entre l'art abstrait de Brooker et ses conceptions publicitaires, comme dans une publicité de 1928 pour Reliance Engravers. Dans « V (pour Variété) » pour la T. Eaton Company Limited, il crée « des divisions dynamiques de l'espace à l'intérieur desquelles de plus petites unités peuvent être placées ». La répétition de la lettre donne à la mise en page une impression plaisante, presque abstraite[9]. Dans un de ses livres sur la publicité, il écrit, « habituellement, les problèmes de mise en page doivent être résolus par un autre genre d'homme, un homme artistique plutôt qu'un homme qui s'occupe de commercialisation[10]. »

En fin de compte, dans ses écrits concernant la publicité et sa pratique dans ce domaine, Brooker prône une forme de rédaction publicitaire qui exige que l'acheteur potentiel interagisse avec le produit que l'on vend. Dans ce contexte, le produit n'est jamais présenté de façon détachée, en mettant l'accent sur les faits et en énumérant tous les avantages. On essaie plutôt d'attirer l'acheteur potentiel pour qu'il entre en relation avec le produit.

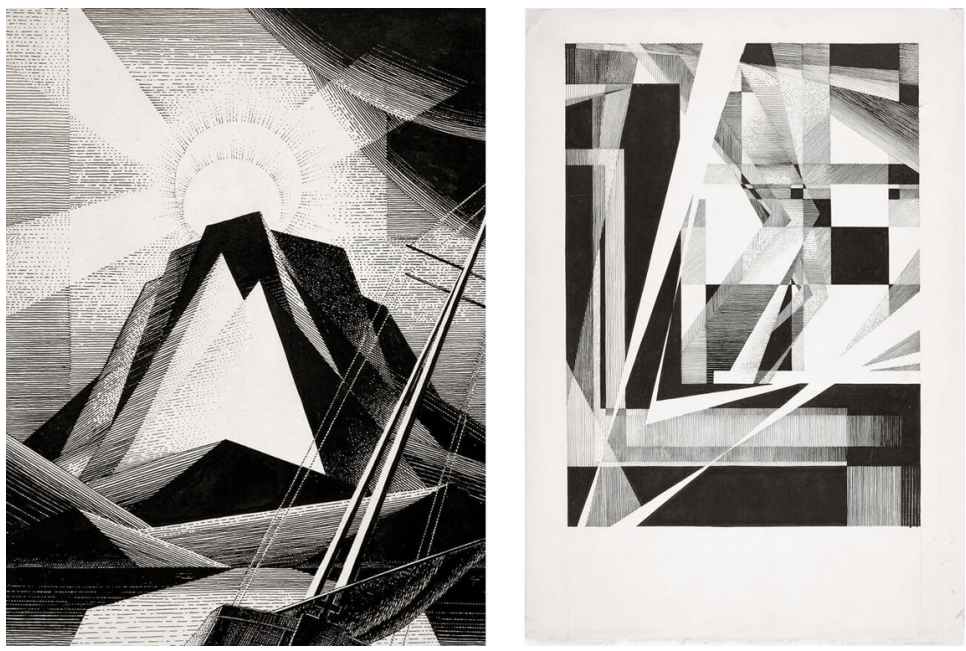


GAUCHE : Bertram Brooker, *Benday*, 1928, dépliant offset en couleur pour Reliance Engravers, chacune des pages : 27,5 x 19,7 cm, The Robert McLaughlin Gallery Archives, Oshawa. DROITE : Bertram Brooker, publicité pour la T. Eaton Company Limited, *V for Variety* (*V pour variété*), publiée dans Brooker, *Layout Technique in Advertising* (1929).

ART GRAPHIQUE

L'expérience de Brooker en tant qu'illustrateur de matériel publicitaire influence sa carrière d'illustrateur de livres. Ses contrats en publicité lui donnent l'occasion de travailler en noir et blanc et de découvrir la manière la plus efficace de raconter une histoire, tout en respectant les contraintes liées à un espace limité.

Ses illustrations inédites à l'encre noire (v.1930) pour « La complainte du vieux marin » (1798), du poète romantique Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), fournissent d'excellents exemples de ses talents de raconteur. Le marin, qui est rongé par la culpabilité parce qu'il a tué un albatros, erre aux quatre coins de la terre cherchant à expier son péché. Le poème inspire chez Brooker la création de paysages audacieux, dont une illustration pour le passage suivant :



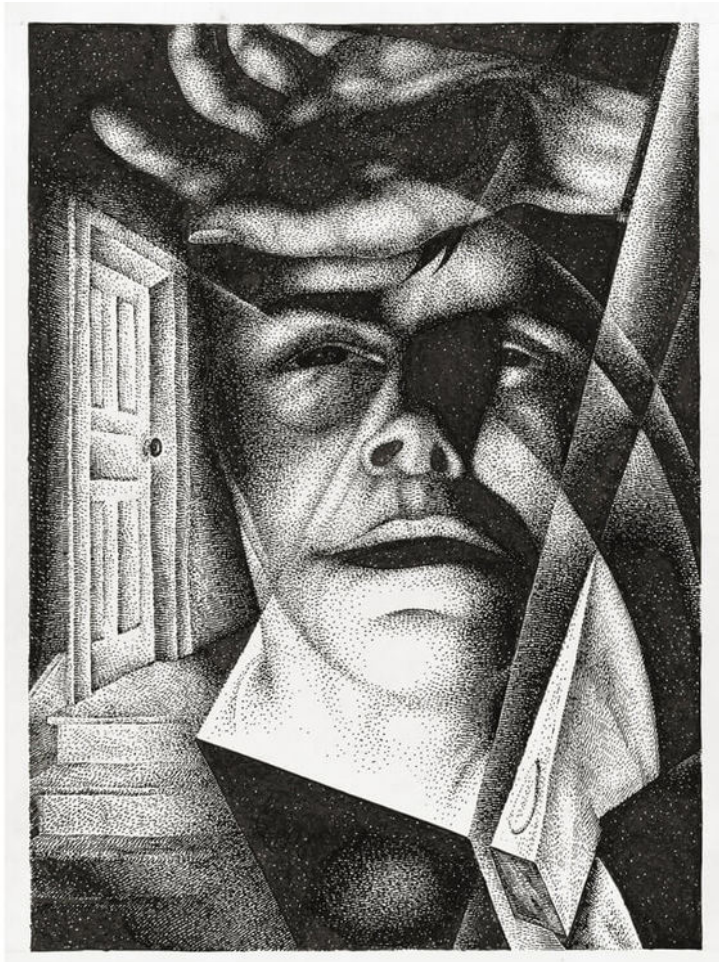
GAUCHE : Bertram Brooker, *The Ancient Mariner* (*Le vieux marin*), v.1930, encre sur papier, 24,1 x 18,4 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : Bertram Brooker, *Interiors Within Interiors [Whitman Series]* (*Les intérieurs au sein des intérieurs [Série Whitman]*), 1931, plume et encre sur papier, 36,7 x 25,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

> Le rocher brillait sous ses rayons paisibles, ainsi que l'église bâtie dessus, et la girouette tranquille placée sur l'église.
>
> La baie était toute blanchie par la silencieuse clarté…

Brooker utilise des lignes noires pour représenter le rocher et le navire et démontre la convergence entre le clair de lune translucide et le sombre rocher. Sur ce dernier, il impose deux formes blanches triangulaires. Les oppositions entre le blanc et le noir dans ce dessin sont magistrales, on y retrouve une dextérité très semblable à celle qui caractérise les œuvres de Rockwell Kent. Ici, Brooker exploite ses compétences techniques en dessin à l'encre noire pour créer une image qui, dans son austérité contrôlée, ressemble aux arrière-plans de ses toiles abstraites de 1927 à 1931.

En plus des dessins créés pour « La complainte du vieux marin » et *Elijah*, with illustrative drawings (*Élie*, accompagné d'illustrations), publié en 1929, on retrouve des dessins de Brooker pour des recueils de poésie de Walt Whitman, le Livre de Job, *Hamlet* (1603) de William Shakespeare, *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo et *Crime et châtiment* (1866) de Fyodor Dostoevsky. Parmi ces derniers, les seize dessins à la plume et à l'encre de *Crime et châtiment* constituent une démonstration particulièrement éblouissante de ses talents de dessinateur.



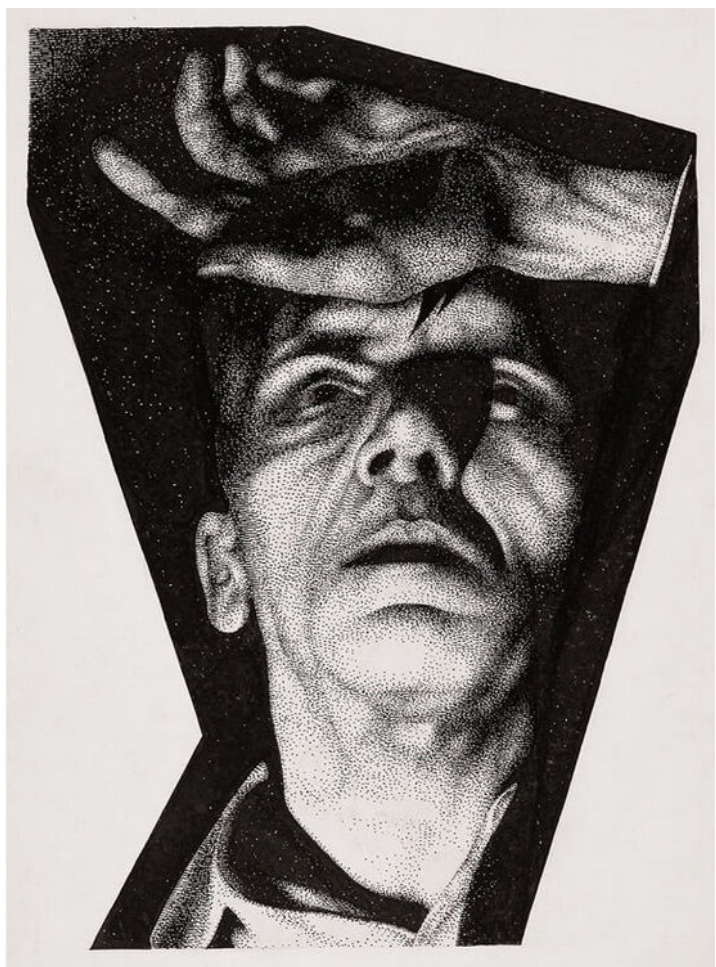


GAUCHE : Bertram Brooker, *Les Misérables #2 [Wagon Wheel]* (*Les Misérables n^{o} 2 [roue de chariot]*), 1936, plume et encre sur papier, 27,9 x 20,3 cm, collection privée. DROITE : Bertram Brooker, *Realization [Crime and Punishment Series]* (*Prise de conscience [Série Crime et châtiment]*), 1930-1934, plume et encre sur papier, 38,1 x 27,6 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Les dessins pour l'œuvre de Dostoevsky semblent avoir été fortement influencés par les conventions du cinéma muet, où les gros plans jouaient un rôle clé dans le déroulement de l'histoire. Dans l'une des illustrations, *Face and Breasts [Crime and Punishment Series]* (*Visage et seins [Série Crime et châtiment]*), 1930-1934, des torses de femmes sont superposés sur un portrait de l'icône du cinéma Greta Garbo. À la gauche du visage de Garbo, son œil fixe le spectateur. En utilisant une image issue de la culture populaire pour illustrer un classique du dix-neuvième siècle, Brooker rappelle au spectateur que les vérités concernant la condition humaine qui sont révélées dans *Crime et châtiment* sont toujours pertinentes.

Brooker a expliqué à Lionel LeMoine FitzGerald que les dessins pour l'œuvre de Dostoevsky ne ressemblaient en rien à ce qu'il avait essayé précédemment : « plus réalistes d'une certaine façon et pourtant, très abstraits d'une autre. Ils sont plus contrastés que jamais, avec de formidables zones noires, et de très grands visages, et ce, en grande partie, profondément dans l'ombre. » L'artiste voulait mettre l'accent sur « l'humeur ou l'émotion des principaux personnages au cours des différentes crises qu'ils traversent[11]. »





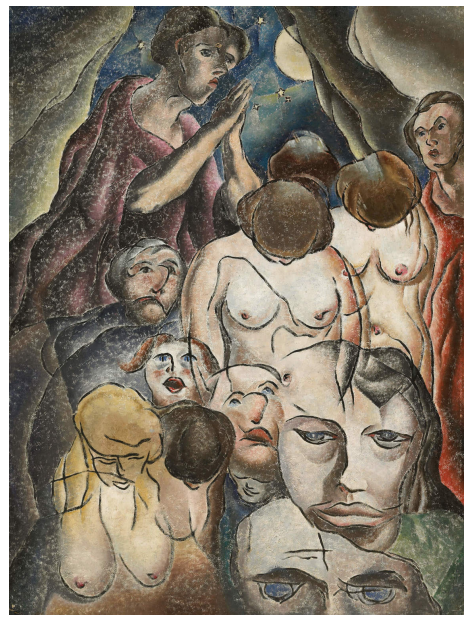
GAUCHE : Bertram Brooker, *Face and Breasts [Crime and Punishment Series]* (*Visage et seins [Série Crime et châtiment]*), 1930-1934, encre sur papier, 27,9 x 20,3 cm, University Club of Toronto. DROITE : Bertram Brooker, conception de jaquette pour le livre *Crime et châtiment* de Fyodor Dostoevsky, 1937, plume, pinceau et encre noire sur mine de plomb sur carton à dessiner, 38,2 x 27,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

ART ET LITTÉRATURE

En plus d'être un artiste accompli, Brooker est également un auteur talentueux. Dans chaque domaine, il a recours à différentes sphères de son imagination pour articuler sa théorie de l'ultimatisme. En ce qui concerne l'écriture, il affirme :

> En un mot, nous pouvons dire que la littérature, tout compte fait, n'est jamais contemporaine. Elle réunit ses énergies à partir des exemples héroïques du passé et elle fait un bond en avant. […] Sa grandeur fondamentale provient de cet arc phénoménal allant du passé vers l'avenir et voyageant au-dessus des préoccupations éclipsées du « présent » de chacune des générations qui la rattrape[12].

Dans ses romans et ses nouvelles, Brooker représente « cet arc phénoménal » grâce à des récits hautement symboliques, au cours desquels ses personnages illustrent des conflits entre le monde matériel et le monde spirituel. Dans ses nouvelles, il parle ouvertement des disparités entre les « nantis » et les « démunis » en société. Dans son art, à l'exception de *The Recluse* (*Solitaire*), 1939, la représentation du sort de la classe marginale est largement absente.



Bertram Brooker, *The Insulted and Injured* (*Les offensés et blessés*), 1934-1935, huile sur toile, 122 x 91,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'intrigue du roman de Brooker, *Think of the Earth*, publié en 1936, place Tavistock, l'étranger, en opposition aux habitants de Poplar Plains (inspiré de Portage la Prairie). Contrairement aux résidents terre-à-terre du village, le protagoniste est un intellectuel et un mystique. Au fil de l'histoire, Tavistock apprend que ses tendances mystiques doivent être tempérées par la réalité quotidienne et donc contrôlées. Il doit « penser à la terre ». Dans ce récit, Brooker critique les valeurs du village ainsi que celles de son protagoniste. Il s'interroge sur les deux côtés de l'équation, mais il ne réconcilie pas les deux points de vue. Pour Brooker, l'écriture lui offre une occasion de se pencher sur le conflit entre le matérialisme et le spiritualisme, d'une manière beaucoup plus nuancée que ce qui est possible en art.

Sans doute moins ambitieuses que *Think of the Earth*, les nouvelles, comme l'indique Gregory Betts, soulignent « les conséquences sociales et économiques associées aux changements idéologiques qui se déroulent dans le monde durant la vie [de Brooker]. […] La transition dans sa propre vie, de travailleur et villageois à artiste en milieu urbain, illustre l'importante transition sociale de colonie prémoderne à la phase urbaine et moderne de l'histoire canadienne qui est documentée dans ses textes[13]. »

La fiction en prose de Brooker porte sur la possibilité que l'individu atteigne la transcendance spirituelle, mais il démontre souvent comment il est difficile d'atteindre cet état. Par contre, dans ses dessins et ses peintures, il offre souvent des aperçus de ce monde caché et mystique, comme on peut le voir dans *Untitled* (*Sans titre*), s.d., et *White Movement* (*Mouvement blanc*), 1936.



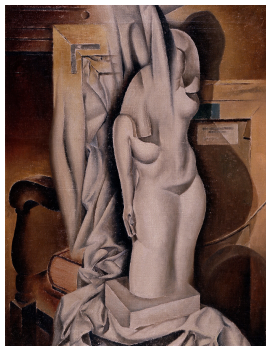
Bertram Brooker, *Untitled* (*Sans titre*), s.d., huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.



Les œuvres de Bertram Brooker figurent dans des collections publiques et privées à travers le monde. Les institutions suivantes détiennent les œuvres énumérées ci-dessous, mais ces dernières ne sont pas nécessairement toujours exposées. Cette liste ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre; plusieurs autres œuvres de Brooker peuvent être vues dans des collections publiques partout au Canada.

ART GALLERY OF ALBERTA

2, place Sir Winston Churchill
Edmonton (Alberta) Canada
780-425-5379
youraga.ca



Bertram Brooker, *Egyptian Woman* (*Femme égyptienne*), **1940**
Huile sur toile
61,4 x 46,2 cm

ART GALLERY OF HAMILTON

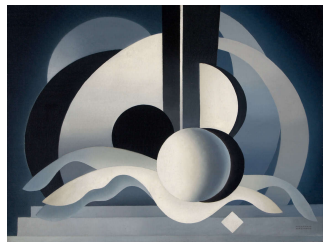
123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Bertram Brooker, *Resolution* (*Résolution*), **v.1929**
Huile sur toile
60 x 75 cm



Bertram Brooker, *Seated Figure* (*Femme assise*), **1935**
Huile sur toile
101,6 x 101,6 cm



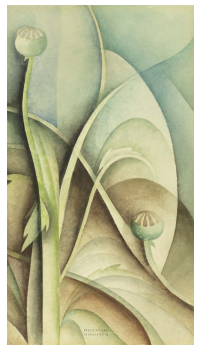
Bertram Brooker, *Symphonic Forms* (*Formes symphoniques*), **1947**
Huile sur toile, montée sur masonite
68,7 x 91,2 cm

ART GALLERY OF WINDSOR

401, rue Riverside Ouest
Windsor (Ontario) Canada
519-977-0013
agw.ca



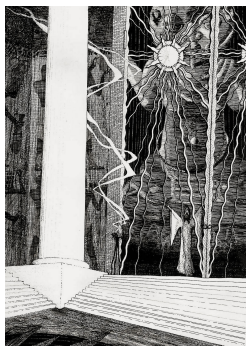
Bertram Brooker, *Blue Nude* (*Nu bleu*), **v.1936**
Huile sur toile
102,0 x 51,0 cm



Bertram Brooker, *Ovalescence*, **v.1954**
Aquarelle sur papier
39 x 21 cm

BRITISH MUSEUM

Rue Great Russell
Bloomsbury (Londres) Royaume-Uni
+44 20 7323 8000
britishmuseum.org



Bertram Brooker, *Ahab Worshipped Idols [Elijah Series]* (*Achab vénère des idoles [Série Élie]*), **1929**
Plume et encre sur papier
38 x 25,4 cm

COLLECTION MCMICHAEL D'ART CANADIEN

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
905-893-1121
mcmichael.com



Bertram Brooker, *Quebec Impression* (*Impression du Québec*), **1942**
Huile sur toile
76,6 x 61,2 cm

GALERIE D'ART DU CENTRE DE LA CONFÉDÉRATION

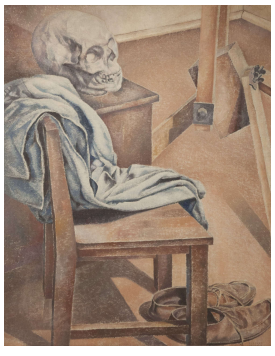
145, rue Richmond
Charlottetown (Île-du-Prince-Édouard) Canada
902-628-6142
confederationcentre.com/whats-on/categories/art-gallery/



Bertram Brooker, *Cabbage and Pepper* (*Chou et poivrons*), **v.1937**
Huile sur toile
40,6 x 50,8 cm

GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ DE LETHBRIDGE

4401, rue University
Lethbridge (Alberta) Canada
403-329-2666
ulag.ca



Bertram Brooker, *Art is Long* (*La longue durée de l'art*), **1934**
Huile sur toile
74,9 x 61 cm



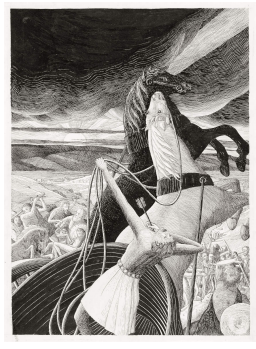
Bertram Brooker, *Muskoka Lake* (*Lac Muskoka*), **v.1936**
Huile sur toile
99,1 x 71,1 cm

MACLAREN ART CENTRE

37, rue Mulcaster
Barrie (Ontario) Canada
705-721-9696
maclarenart.com



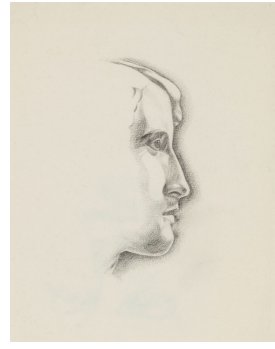
Bertram Brooker, *Fed by the Ravens [Elijah Series]* (*Nourri par les corbeaux [Série Élie]*), **1923**
Plume et encre sur papier
38 x 25,4 cm



Bertram Brooker, *Ahab's Death [Elijah Series]* (*La mort d'Achab [Série Élie]*), **1929**
Plume et encre sur papier
38 x 25,4 cm



Bertram Brooker, *The Ancient Mariner* (*Le vieux marin*), **1930**
Plume et encre sur papier
24,1 x 18,4 cm **v.1930**



Bertram Brooker, *Artist's Wife # 1* (*La Femme de l'artiste nº 1*), **1934**
Crayon sur papier
35,6 x 25,4 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317 rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



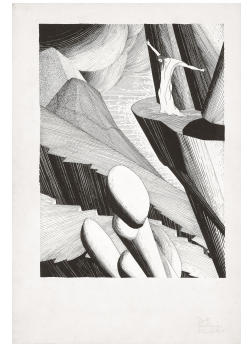
Bertram Brooker, *The Rain [Elijah Series]* (*La pluie [Série Élie]*), **1927**
Plume et encre sur carton à dessiner
38 x 25,3 cm



Bertram Brooker, *« Chorale » (Bach)*, **v.1927**
Huile sur toile
61 x 43,7 cm



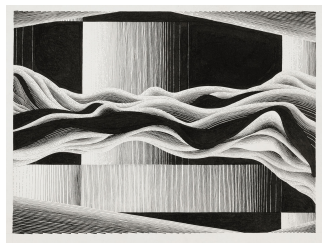
Bertram Brooker, *Green Movement* (*Mouvement vert*), **v.1927**
Huile sur carton
58,8 x 43,2 cm



Bertram Brooker, The *Earthquake [Elijah Series]* (*Le tremblement de terre [Série Élie]*), **1926**
Plume et encre sur carton à dessiner
38 x 25,3 cm



Bertram Brooker, *The Three Powers* (*Les trois pouvoirs*), **1929**
Huile sur toile
61 x 76,3 cm



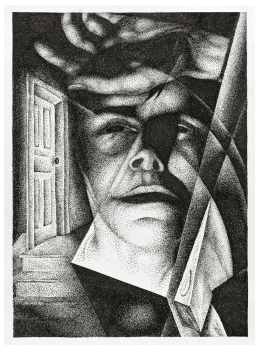
Bertram Brooker, *Fugue*, **v.1930**
Plume et encre sur papier vélin
28,8 x 33,1 cm



Bertram Brooker, *Interiors Within Interiors [Whitman Series]* (*Les intérieurs au sein des intérieurs [Série Whitman]*), **1931**
Plume et encre sur papier
36,7 x 25,4 cm



Bertram Brooker, *Phyllis (Piano! Piano!)*, **1934**
Huile sur toile
101,9 x 76,5 cm



Bertram Brooker, *Realization [Crime and Punishment Series]* (*Prise de conscience [Série Crime et châtiment]*), **1930-1934**
Plume et encre sur papier
38,1 x 27,6 cm



Bertram Brooker, *Still Life with Lemons* (*Nature morte aux citrons*), **v.1936**
Huile sur toile
27,8 x 35,9 cm



Bertram Brooker, *Progression*, **1948**
Huile sur toile
66,2 x 99,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Bertram Brooker, *The Recluse* (*Solitaire*), **1939**
Huile sur toile
61 x 45,7 cm



Bertram Brooker, *Kneeling Figure* (*Figure agenouillée*), **1940**
Huile sur toile
60,9 x 45,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
gallery.ca



Bertram Brooker, *The Dawn of Man* (*L'aube de l'humanité*), **1927**
Huile sur toile
113 x 81,3 cm



Bertram Brooker, *Alleluiah* (*Alléluia*), **1929**
Huile sur toile
122,2 x 121,9 cm



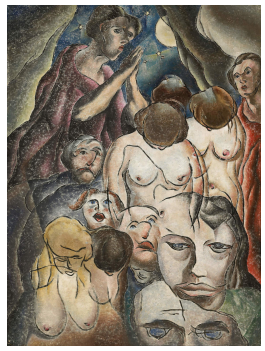
Bertram Brooker, *Evolution* (*Évolution*), **1929**
Huile sur toile
76,4 x 61,5 cm



Bertram Brooker, *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), **v.1929**
Huile sur toile
76,2 x 61,6 cm



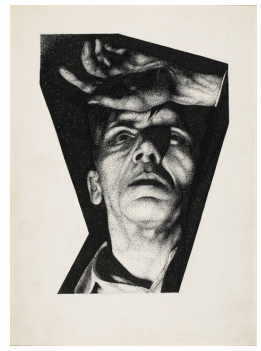
Bertram Brooker, *The St. Lawrence* (*Le Saint-Laurent*), **1931**
Huile sur toile
76,9 x 101,9 cm



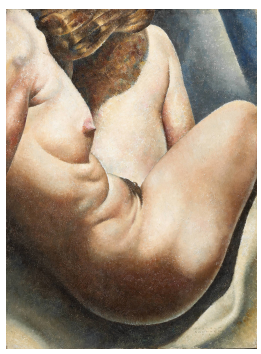
Bertram Brooker, *The Insulted and Injured* (*Les offensés et blessés*), **1934-1935**
Huile sur toile
122 x 91,1 cm



Bertram Brooker, *Triptych* (*Triptyque*), **v.1935**
Bronze
68,5 x 11,5 x 23,5 cm



Bertram Brooker, dessin pour la jaquette du livre *Crime et châtiment* de Fyodor Dostoevsky, **1937**
Plume, pinceau, et encre noire sur mine de plomb sur carton à dessiner
38,2 x 27,8 cm



Bertram Brooker, *Torso* (*Torse*), **1937**
Huile sur toile
61,4 x 45,4 cm



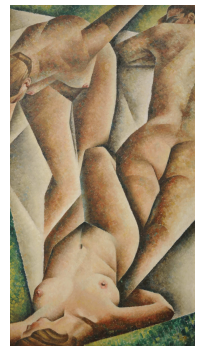
Bertram Brooker, *The Cloud* (*Le nuage*), **v.1942**
Huile sur toile
61,3 x 76,2 cm

MUSEUM LONDON

421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
519-661-0333
museumlondon.ca



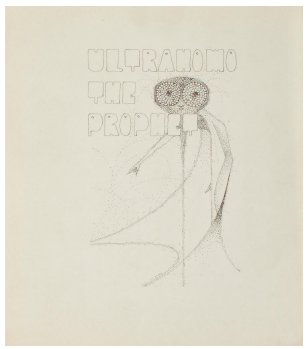
Bertram Brooker, *Abstraction, Music* (*Abstraction, musique*), **1927**
Huile sur toile
43 x 61 cm



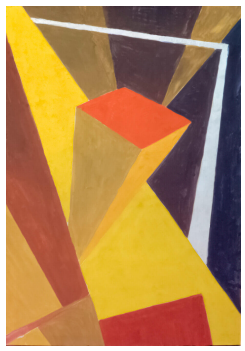
Bertram Brooker, *Three Figures* (*Trois figures*), **1940**
Huile sur toile
96 x 53,3 cm

THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-3000
rmg.on.ca



Bertram Brooker, *Ultrahomo*, **v.1912-1913**
Dessin au crayon
20 x 17,8 cm



Bertram Brooker, *Noise of a Fish* (*Bruit d'un poisson*), **v.1922-1924**
Tempera et mine de plomb sur papier
21,3 x 16,5 cm



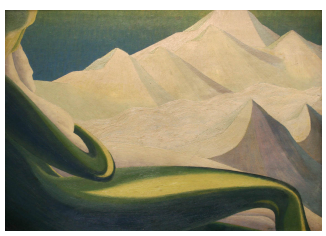
Bertram Brooker, *Oozles*, **v.1922-1924**
Tempera sur papier
22,9 x 17,7 cm



Bertram Brooker, *Symphonic Movement No. 1* (*Mouvement symphonique nº 1*), **1931**
Plume et encre sur papier
38,1 x 25,5 cm

TOM THOMSON ART GALLERY

841, 1re Avenue Ouest
Owen Sound (Ontario) Canada
519-376-1932
tomthomson.org



Bertram Brooker, *Endless Dawn* (*Aube sans fin*), **1927**
Huile et graphite sur carton comprimé
43 x 61 cm

VANCOUVER ART GALLERY

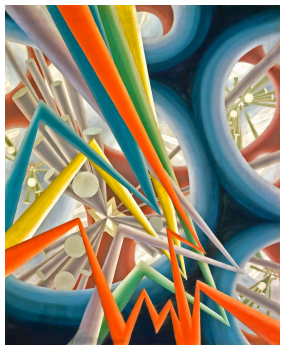
750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4719
vanartgallery.bc.ca



Bertram Brooker, *The Way* (*La voie*), **1927**
Huile sur toile
60,8 x 76,5 cm

WINNIPEG ART GALLERY

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
wag.ca



Bertram Brooker, *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), **1928**
Huile sur toile
112,3 x 91,7 cm



Bertram Brooker, *The Fire* (*Le feu*), 1929
Plume et encre sur papier
38,2 x 25,5 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Bertram Brooker, « The World and I – A Voyage of Self-Exploration », novembre 1953, boîte 6, dossier 2, Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba (désormais désignées sous le nom de BBF, UMASC).

2. Joyce Zemans, « First Fruits: The Paintings », dans *Provincial Essays*, Jennifer Oille Sinclair, éd., vol. 7, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989, p. 20.

3. Bertram Brooker, *The Wrong World: Selected Stories and Essays of Bertram Brooker*, Gregory Betts, éd., Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. xv.

4. Victor Brooker à Dennis Reid, 11 novembre 1972, BBF, UMASC.

5. Par contre, il y a bien une photo de famille représentant Brooker, qui a fort probablement été prise au cours de son séjour en Angleterre, alors qu'il pose devant ce qui semble être une piètre tentative de sculpture moderniste.

6. À peu près au même moment, il réalise également des dessins humoristiques et des croquis pour les journaux locaux.

7. Thomas R. Lee, « Bertram Brooker, 1888-1955 », *Canadian Art* 13 (printemps 1956), p. 286.

8. *The Adventure of the Italian Model* (1912), *The Adventure of a Thumb Print* (1912) et *The Mystery of the Seven Jewels* (1913) étaient réalisés par Van Dyke Brooke. Le rôle de Lambert Chace est assuré par Maurice Costello. Consulter *Encyclopedia of Early Cinema,* Richard Abel, éd., Londres, Routledge, 2005, p. 679.

9. Dossier personnel, mariages et nécrologies, boîte 1, dossier 15, BBF, UMASC. Pour une description des activités de Brooker au théâtre, comme acteur et comme dramaturge, consulter Anton Wagner, « God Crucified Upside Down: The Plays », dans *Provincial Essays*, Jennifer Oille Sinclair, éd., vol. 7, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989, p. 39.

10. Par exemple, elle a daté et fourni des titres pour la première série d'œuvres abstraites de son mari.

11. Une description de l'événement rapporte que : « le service de police de Winnipeg a voté pour la grève générale, mais les policiers sont restés au travail lorsque les dirigeants de la grève le leur ont demandé. La Ville a donné 24 heures au service de police pour signer un contrat qui interdisait l'adhésion à un syndicat. Lorsque les policiers ont refusé, ils ont été remerciés et le comité antigrève de 1000 personnes a recruté 2000 « gendarmes spéciaux » sans formation pour patrouiller dans les rues en portant des insignes spéciaux et des brassards, tout en étant armés avec des matraques. » Voir https://humanrights.ca/blog/material-culture-winnipeg-general-strike.

12. John Brooker a reçu cette information de son père, Victor.

13. Zemans, « First Fruits », p. 20.

14. De Bertram Brooker, « A Candle in the Sunshine », roman inédit, boîte 6, dossier 5, BBF, UMASC. Gregory Betts a découvert des preuves que le profond moment d'illumination qu'a vécu Brooker a peut-être eu lieu en 1921, car il avait lu *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*, de Richard Maurice Bucke, New York, Dutton, 1901. Consulter Gregory Betts, Avant-Garde Canadian Literature: The Early Manifestations, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 118.

15. Brooker a créé le mot « unitude » à partir de l'œuvre du philosophe anglais Herbert Spencer (1820-1903).

16. Le terme « conscience cosmique » apparaît en 1901, lorsque le psychiatre Richard Maurice Bucke (1837-1902), qui est basé à London, en Ontario, publie *Cosmic Consciousness* (1901). Selon Bucke, il y a trois états de conscience : simple, que possède les humains et les animaux; soi, que l'on peut constater dans les capacités intellectuelles des êtres humains; et cosmique, un état atteint seulement par une minorité de gens. Ce dernier état, qui est en opposition avec la doctrine du Surhomme de Nietzsche, mais est en accord avec l'ultimatisme de Brooker (voir Importance et questions essentielles), est atteint uniquement à travers l'illumination mystique.

17. Fred Varley à Ethel Varley, 14 mai 1914, cité dans Dennis Reid, *Le Groupe des Sept*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1970, p. 66.

18. Frederick Housser, *A Canadian Art Movement*, Toronto, Macmillan, 1926, p. 187.

19. En 1926, Harris s'oriente vers l'abstraction, mais son parcours vers l'abstraction totale n'est pas encore très avancé. Ce n'est que vers 1936 qu'il est en mesure de faire cette transition et à ce stade, il est possible que Brooker l'ait influencé. Par exemple, *Composition* (*Abstraction No. 99*) *Composition [Abstraction No. 99]* (*Composition [Abstraction nº 99]*), v.1938,, v.1938, de Harris démontre d'importantes similarités avec *Evolution* (*Évolution*), 1929, de Brooker, dans son utilisation d'une forte descente verticale à partir du côté gauche de la toile. L'incorporation par Harris de deux formes anthropomorphiques est très semblable aux abstractions de Brooker de 1928 à 1930.

20. « New Young Toronto Artist Paints Subjective Group », *Toronto Star*, 5 février 1927.

21. BBF, UMASC.

22. J. E. H. Macdonald à Bertram Brooker, 28 janvier 1927, cité dans Joyce Zemans, « The Art and Weltanschung of Bertram Brooker », *artscanada* 20 (février/mars 1973).

23. Lettre datée du 24 janvier 1927, boîte 1 dossier 16 (extraits de journal, 1927), BBF, UMASC.

24. Bertram Brooker à Lionel LeMoine FitzGerald, 26 mars 1931, BBF, UMASC.

25. Victoria Evans, « Bertram Brooker's Theory of Art as Evinced in his 'The Seven Arts Columns' and Early Abstracts », *Journal of Canadian Art History*, vol. 9, n^{o} 1 (1986), p. 28-44, 35.

26. Brooker, *The Wrong World*, p. 205.

27. Leur interaction artistique était réciproque. Dans les années 1940 et 1950, manifestement influencé par Brooker, FitzGerald peint plusieurs tableaux abstraits, comme *Abstract* (*Abstrait*), 1952, et *Abstract, Green and Gold* (*Abstrait, Vert et or*), 1954.

28. Brooker à FitzGerald, 27 novembre 1931, boîte 1, dossier 11, BBF, UMASC.

29. Voir Cassandra Getty, « Kathleen Munn and Lowrie Warrender: The Logic of Nature, the Romance of Space », dans *The Logic of Nature the Romance of Space: Elements of Canadian Modernist Painting*, Cassandra Getty, éd., Windsor et Oshawa, Art Gallery of Windsor et The Robert McLaughlin Gallery, 2010, p. 14-53.

30. Bertram Brooker, « When We Awake: A General Introduction », *Yearbook of the Arts in Canada 1928-1929*, Bertram Booker, éd., Toronto, Macmillan, 1929, p. 3-17.

31. Selon Gregory Betts, le protagoniste dans *Think of the Earth* « a plusieurs vagues ressemblances avec [Lawren] Harris. Le personnage est un mystique qui se tourne vers les montagnes, les montagnes canadiennes, en tant qu'icône de l'intensité et de la pureté spirituelle nordique, en tant que métaphore pour les pulsions spirituelles de son esprit. » Voir Gregory Betts, *Lawren Harris in the Ward: His Urban Poetry and Paintings*, Toronto, Exile Editions, 2007, p. 86.

32. Dans *The Wrong World: Selected Stories and Essays of Bertram Brooker*, Gregory Betts a publié pour la première fois l'un des romans de Brooker, *The Wrong World*. On compte également sept nouvelles dans ce volume.

ŒUVRES PHARES: ULTRAHOMO

1. Dans une pièce de théâtre inédite (« Cassandra: A Tragedy in Four Acts », boîte 2, dossier 6, BBF, UMASC), le protagoniste de Brooker est censé écrire une pièce intitulée « Le prochain au-delà » dans laquelle Ultrahomo est décrit comme étant « une âme asexuée et décharnée ».

2. Adam Lauder, « Bertram Brooker », 7 juin, 2012, https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/15499/Lauder-B_Brooker_08062012.pdf?sequence=3.

3. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France,

1941.

ŒUVRES PHARES: OOZLES

1. Roald Nasgaard écrit que cela ressemble à « un cell [celluloïd] d'un film d'animation de science-fiction, avec un globe vert, comme une planète et des formes géométriques qui ressemblent à des gratte-ciels qui sont projetés vers le spectateur. » Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver et Halifax, Douglas & McIntyre et Art Gallery of Nova Scotia, 2007, p. 22.

2. Joyce Zemans, « First Fruits: The Paintings », dans *Provincial Essays*, Jennifer Oille Sinclair, éd., vol. 7, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989, p. 26.

3. Bertram Brooker, « The Poetry of E. E. Cummings », *The Canadian Forum* 10, nº 118 (juillet 1930), p. 370-371. Ces dernières années, Rudolf Rucker et Chris McMullen ont écrit des livres sur la quatrième dimension.

4. Ann Davis, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1992, p. 154-155.

ŒUVRES PHARES: RASSEMBLEMENT DE SONS

1. Bertram Brooker, « Painting Verbs », dans *Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker*, Birk Sproxton, éd., Winnipeg, Turnstone, 1980, p. 35.

ŒUVRES PHARES: ALLÉLUIA

1. Glen Williams, « Translating Music into Visual Form: The Influence of Music in the Work of Bertram Brooker », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 27, nº 1/2 (2000), p. 119.

ŒUVRES PHARES: ÉLIE

1. On retrouve des illustrations additionnelles de Brooker, inspirées de l'histoire d'Élie, mais elles ne figurent pas dans ce livre.

ŒUVRES PHARES: SAULES DU MANITOBA

1. Joyce Zemans, « First Fruits: The Paintings », dans *Provincial Essays*, Jennifer Oille Sinclair, éd., vol. 7, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989, p. 31.

ŒUVRES PHARES: PERSISTER

1. Carol Luff affirme : « Au centre de la peinture de Brooker, *Persister*, il y a un personnage qui ressemble étroitement à la sculpture de bronze de Boccioni *L'homme en mouvement*, 1913. » Par contre, la similarité n'est pas suffisamment importante pour déclarer que Boccioni a influencé Brooker. Carol Luff, « Progress Passing Through the Spirit: The Modernist Vision of Bertram Brooker and Lionel LeMoine Fitzgerald as Redemptive Art », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1991, p. 58.

2. Dennis Reid, *Bertram Brooker*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1979, p. 10.

3. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*,Vancouver et Halifax, Douglas & McIntyre et Art Gallery of Nova Scotia, 2007, p. 23.

ŒUVRES PHARES: LE SAINT-LAURENT

1. Bertram Brooker, « Art and Society: A General Introduction », dans *Yearbook of the Arts in Canada 1936*, Bertram Brooker, éd., Toronto, Macmillan, 1936, p. xxviii.

2. Bertram Brooker, dans *Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker,* Birk Sproxton, éd., Winnipeg, Turnstone, 1980, p. 52.

3. Dennis Reid, *Bertram Brooker*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1979, p. 16.

4. Bertram Brooker à Lionel LeMoine FitzGerald, 10 janvier 1932, boîte 1, dossier 11, BBF, UMASC. « Lawren n'aimait pas les arbres dans la toile, mais il était prêt à la présenter. »

ŒUVRES PHARES: SOLITAIRE

1. Anna Hudson, « Art and Social Progress: The Toronto Community of Painters (1933–1950) », thèse de doctorat, Université de Toronto, 1997, p. 171.

2. Bertram Brooker, *Yearbook of the Arts in Canada 1936*, Bertram Brooker, éd., Toronto, Macmillan, 1936, p. xxii.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Les croyances chrétiennes de Brooker ont imprégné son existence. Il s'est marié à l'église anglicane et parfois, il assistait à ses services religieux. Dans un manuscrit inédit, *Plan of Life* (*Plan de vie*), il y a une page de son journal intime, datée du 29 février 1924, où il indique clairement qu'il croit à la Trinité; le 2 mars 1924, il reçoit la communion à l'Église anglicane Church of the Trinity à Toronto; le 24 août 1925, il note ceci au sujet d'un personnage dans une nouvelle : « Aujourd'hui encore, j'ai ressenti le calme et la simplicité de Jésus, et je savais que Jevon devait être comme cela, et non de la manière dont je l'avais présenté plus tôt. » (Boîte 1, dossier 16, BBF, UMASC.) Les croyances chrétiennes de Brooker l'auraient évidemment empêché de devenir un théosophe. Pour lui, le christianisme et la conscience cosmique n'étaient pas incompatibles.

2. Sherill Grace, « 'The Living Soul of Man': Bertram Brooker and Expressionist Theatre », *Theatre History in Canada*, printemps 1985, p. 2.

3. Gordon Craig mettait l'accent sur une expérience théâtrale où la couleur et la lumière étaient entrelacées, ses décors utilisaient parfois des éléments abstraits pour souligner l'importance d'un sens symbolique. Dans *The Story of an African Farm* (1883), les visées anticolonialistes et proto-féministes d'Olive Schreiner sont ardemment représentées.

4. On peut retrouver ces affirmations dans « The Measure of Man », un manuscrit de seize pages rédigé par Brooker en 1912, BBF, UMASC. Gordon Craig et Olive Schreiner s'étaient également consacrés à réconcilier science et religion.

5. Victoria Evans, « Bertram Brooker's Theory of Art as Evinced in his 'The Seven Arts Columns' and Early Abstracts », *Journal of Canadian Art History* 9, nº 1 (1986), p. 35.

6. Adam Lauder, « It's Alive! Bertram Brooker and Vitalism, » dans *The Logic of Nature, The Romance of Space: Elements of Canadian Modernist Painting*, Cassandra Getty, éd., Windsor et Oshawa, Art Gallery of Windsor and The Robert McLaughlin Gallery, 2010, p. 95.

7. Joyce Zemans, « First Fruits: The Paintings », dans *Provincial Essays*, Jennifer Oille Sinclair, éd., vol. 7, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989, p. 21.

8. David Arnason, « Reluctant Modernist », dans *Provincial Essays*, p. 76.

9. Boîte 1, dossier 16, BBF, UMASC.

10. En 1936 par example, il est membre du Comité de direction du GPC qui choisit les œuvres pour la deuxième exposition du groupe, tenue cette année-là, à Toronto.

11. Bertram Brooker, « Seven Arts », 29 décembre 1928.

12. Anna Hudson, « Art and Social Progress: The Toronto Community of Painters (1933–1950) », 1997, thèse de doctorat, Université de Toronto, p. 25.

13. Hudson, « Art and Social Progress », p. 26.

14. Hudson, « Art and Social Progress », p. 95.

15. Hudson, « Art and Social Progress », p. 3.

16. Walter Pater, « The School of Giorgione », *Fortnightly Review*, 1877.

17. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, p. 76.

18. Brooker, « Seven Arts », 23 février 1929.

19. Zemans, « First Fruits », p. 29.

20. Bertram Brooker, « The Poetry of E. E. Cummings », *The Canadian Forum* 10, nº 118 (juillet 1930), p. 370-371. Ces dernières années, Rudolf Rucker et Chris McMullen ont écrit des livres sur la quatrième dimension.

21. Zemans, « First Fruits, » p. 28.

22. Brooker, « The Poetry of E. E. Cummings », p. 370-371.

23. L'architecte et scénographe Claude Fayette Bragdon (1866-1946), qui a influencé plusieurs artistes, dont Kathleen Munn, est possiblement l'une des sources qui ont fourni de l'information à Brooker à ce sujet.

24. Bergson fait valoir que dès que l'on essaie de mesurer un moment, il disparaît, car le temps est mobile et incomplet. Selon lui, le temps était ineffable et pouvait uniquement être illustré indirectement, grâce à des images qui, par la force des choses, ne peuvent jamais révéler toute la vérité. Selon cette thèse, on ne peut saisir le temps que par l'intuition, et donc l'imagination.

25. Bertram Brooker, « Nudes and Prudes », dans *The Wrong World: Selected Stories and Essays*, Gregory Betts, éd., Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 183.

26. Brooker, « Nudes and Prudes », p. 187.

27. Michèle Grandbois, « Le défi du nu », dans Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier, *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920-1950*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, p. 21.

28. Donald Buchanan, « Naked Ladies », *Canadian Forum* 15, nº 175 (avril 1935), p. 273.

29. Anna Hudson, « Déjouer les conventions de la nudité dans l'art canadien », dans Michèle Grandbois, Anna Hudson et Esther Trépanier, *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920-1950*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, p. 105.

30. Herman Voaden a également produit d'autres pièces composées par Brooker. Voir Anton Wagner, « God Crucified Upside Down: The Plays », dans *Provincial Essays*, Sinclair, éd., vol. 7, p. 38-51.

31. Lawrence Mason, « The Play Workshop », *Globe*, 30 mars 1935.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Cette exposition a voyagé à Chicago et à Boston, mais il n'y a aucune preuve démontrant que Brooker s'est rendu dans l'une ou l'autre de ces villes pour y assister.

2. Le savoir concernant Nietzsche est vaste. Parmi les recherches récentes, deux livres sont particulièrement utiles : Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Religion*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2006 et Matthew Rampley, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2007.

3. Lawren Harris, « Revelation of Art in Canada », *The Canadian Theosophist* 6, nº 5 (juillet 1926), p. 86.

4. Bertram Brooker, « The Poetry of E. E. Cummings », *The Canadian Forum* 10, nº 118 (juillet 1930), p. 370-371. Ces dernières années, Rudolf Rucker et Chris McMullen ont écrit des livres au sujet de la quatrième dimension.

5. A.S. Baylinson à Bertram Brooker, 25 janvier 1929, BBF, UMASC.

6. Bertram Brooker à Lionel LeMoine FitzGerald, 15 mars 1934, boîte 1, dossier 11, BBF, UMASC.

7. Adam Lauder, « It's Alive! Bertram Brooker and Vitalism », dans *The Logic of Nature, The Romance of Space: Elements of Canadian Modernist Painting*, Cassandra Getty, éd., Windsor et Oshawa, Galerie d'art Windsor et The Robert McLaughlin Gallery, 2010, p. 82.

8. Richard Surrey [Bertram Brooker], *Copy Technique in Advertising, Including a System of Copy Synthesis: A Classification of Copy Sources, and a Section on Copy Construction*, New York, McGraw-Hill, 1930, p. 7.

9. Surrey [Brooker], *Copy Technique*, p. 5.

10. Richard Surrey [Bertram Brooker], *Layout Technique in Advertising*, New York, McGraw-Hill, 1929, p. 1.

11. Brooker à FitzGerald, s.d., avril ou mai 1931, boîte 1, dossier 11, BBF, UMASC.

12. Bertram Brooker, *The Wrong World: Selected Stories and Essays by Bertram Brooker*, Gregory Betts, éd., Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. xxxii.

13. Brooker, *The Wrong Word*, p. xxix.

GLOSSAIRE

Abell, Walter (Américain, 1897-1956)
Historien de l'art et critique artistique, Abell a aussi été, de 1928 à 1943, le premier professeur de beaux-arts à l'Université Acadia à Wolfville, en Nouvelle-Écosse. Abell est un partisan de la démocratie culturelle ainsi que le fondateur de la Maritime Art Association qui soutient la programmation et les expositions artistiques partout dans la région. Cadre fondateur de la Fédération des artistes canadiens, son travail contribue à établir un discours critique concernant l'art canadien.

af Klint, Hilma (Suédoise, 1862-1944)
Peintre abstraite, spiritualiste et occultiste, af Klint est à la tête de The Five (De Fem), un groupe de femmes artistes suédoises qui croient que leurs œuvres leur sont dictées par des esprits d'un autre univers. Ses peintures purement abstraites précèdent celles de Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, et Piet Mondrian. af Klint stipule que ses œuvres ne soient exposées que vingt ans après sa mort. Elles ont été exposées publiquement pour la première fois à Los Angeles en 1986.

Armory Show
Présenté à New York, Chicago et Boston en 1913, l'International Exhibition of Modern Art, mieux connu sous le nom d'Armory Show, signale un moment clé dans l'histoire de l'art moderne aux États-Unis. En présentant pour la première fois au grand public américain des artistes modernistes américains et des représentants de l'avant-garde européenne, l'exposition rassemble des œuvres de centaines d'artistes, dont plusieurs qui choquent les sensibilités du public de l'époque.

art abstrait
Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

Art déco
Style décoratif du début du vingtième siècle découvert à Paris en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. L'Art déco puise dans plusieurs influences : les motifs égyptiens et asiatiques, les mouvements artistiques modernistes et le style Art nouveau qui l'a précédé.

Art nouveau
Florissant en Europe et aux États-Unis de la fin du dix-neuvième siècle à la Première Guerre mondiale, ce style décoratif caractérisé par des formes organiques fluides et des lignes sinueuses a notamment un impact sur l'architecture, les arts décoratifs et les arts graphiques. Son influence se reflète également dans la peinture et la sculpture.

Arts and Letters Club de Toronto
Fondé en 1908 pour promouvoir la culture, ce club de Toronto offre un espace

où artistes, architectes, écrivains, musiciens et mécènes peuvent exercer et présenter leur art ainsi que discuter dans une atmosphère conviviale. Les membres du Groupe des Sept s'y rencontrent fréquemment pour se détendre, exposer et faire connaître leur travail.

Balla, Giacomo (Italien, 1871-1958)
Surtout un peintre et un sculpteur, Balla est l'un des principaux membres du mouvement futuriste italien. Il signe leur deuxième manifeste, au sujet de la peinture, en 1910, et il expose des œuvres avec le groupe en 1913. Il s'intéresse à la nature de la vitesse et du mouvement et il est influencé par la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey. Les tableaux de Balla représentent ce qu'il appelle des « séquences dynamiques » : des représentations de corps en mouvement qui poussent leurs sujets vers l'abstraction pour justement exprimer le mouvement.

Baylinson, A.S. (Américain, 1882-1950)
Né en Russie, émigré aux États-Unis au début du vingtième siècle, Baylinson est un peintre cubiste établi à New York dans les années 1910 et 1920. Ses tableaux deviennent plus figuratifs après un incendie dans son studio en 1931 qui détruit la majorité de ses œuvres antérieures. Il occupe les fonctions de secrétaire de la Society of Independent Artists à New York, de 1918 à 1934, période au cours de laquelle il sera à l'origine d'une controverse en raison de sa décision d'exposer une peinture intitulée *Père, pardonnez-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font*, de l'artiste suisse Jean-François Kaufman, lors d'une exposition de la société.

Beardsley, Aubrey (Britannique, 1872-1898)
Cet auteur, dessinateur et illustrateur est l'une des figures marquantes de l'Art nouveau et du symbolisme à la fin du dix-neuvième siècle. Beardsley produit un œuvre remarquable pendant sa courte vie, dont les illustrations de *Salomé* (1894) d'Oscar Wilde sont parmi ses dessins les plus connus.

Bergson, Henri (Français, 1859-1941)
Un philosophe français qui s'intéresse aux différences entre le temps mécanique et le temps vécu (la durée) et leurs conséquences sur le changement, l'évolution et la conscience. Il est également bien connu pour sa théorie de la multiplicité. Personnage influent pour les philosophes de la fin du vingtième siècle, dont Gilles Deleuze, Bergson remporte le prix Nobel de littérature en 1927.

Blake, William (Britannique, 1757-1827)
Poète, artiste visuel et philosophe mystique, considéré comme une figure influente de la période romantique. Profondément religieux et peu conventionnel, Blake est un antirationaliste et un antimatérialiste fervent. Parmi son petit cercle d'admirateurs, on compte les Anciens (un groupe d'artistes anglais) et Dante Gabriel Rossetti.

Blavatsky, Helena (Russe, 1831-1891)
Spirite et auteure prolifique de livres sur les anciennes traditions de sagesse, l'occultisme et les religions ésotériques, Mme Blavatsky est la co-fondatrice de la Société théosophique de la ville de New York en 1875.

Bomberg, David (Britannique, 1880-1957)
Né dans l'est de Londres, il fait ses études à la Slade School of Fine Art. Bomberg appartient à l'avant-garde britannique du début du vingtième siècle et il est associé aux vorticistes ainsi qu'à un groupe d'écrivains et d'artistes anglo-juifs qui deviendront plus tard les Whitechapel Boys. Ses peintures abstraites angulaires sont incluses dans la première exposition des vorticistes à Londres en 1915, et ce, même s'il ne figure pas parmi les signataires du récent manifeste du groupe. Après la Première Guerre mondiale, il commence à peindre dans un style plus naturaliste.

Brancusi, Constantin (Roumain, 1876-1957)
Sculpteur abstrait axé sur l'expression la plus épurée possible des formes naturelles, il influence des sculpteurs ultérieurs, notamment Amedeo Modigliani et Carl Andre. Actif pour la plus grande partie de sa vie à Paris, Brancusi est connu en Amérique après sa participation à l'Armory Show.

Braque, Georges (Français, 1882-1963)
Figure influente de l'histoire de l'art moderne. Travaillant aux côtés de Picasso de 1908 à 1914, Braque élabore les principes des grandes phases du cubisme analytique et synthétique et, avec Picasso, la pratique du collage. Après la Première Guerre mondiale, il s'adonne à un style personnel de cubisme, admiré pour sa composition et sa palette subtiles.

Carmichael, Franklin (Canadien, 1890-1945)
Membre fondateur du Groupe des Sept, Carmichael réalise des paysages à l'aquarelle et à l'huile. Il est également un membre fondateur du Groupe des peintres canadiens et de la Société canadienne de peintres en aquarelle. Comme bon nombre de ses collègues, il gagne principalement sa vie comme artiste commercial et, en 1932, il devient directeur du Département de création publicitaire et de conception graphique de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO).

Clark, Paraskeva (Russe/Canadienne, 1898-1986)
Peintre affirmée qui milite pour la reconnaissance du rôle social de l'artiste et pour l'établissement de liens culturels entre le Canada et la Russie. Clark arrive à Toronto via Paris en 1931. Les sujets de ses tableaux sont des natures mortes, des autoportraits, des paysages et des souvenirs de sa patrie russe. Clark soutient les efforts déployés pour recueillir des fonds pour les réfugiés espagnols durant la Guerre civile espagnole ainsi que le Fonds canadien de l'aide à la Russie (Canadian Aid to Russian Fund) en 1942. (Voir *Paraskeva Clark : sa vie et son œuvre* par Christine Boyanoski.)

Clavilux
Inventé par l'artiste Thomas Wilfred en 1919, le Clavilux est en quelque sorte un orgue qui permet à l'interprète d'utiliser un clavier pour projeter de la lumière à travers un système de lentilles et d'écrans colorés, sur un arrière-plan noir afin de « jouer » les compositions en lumière (lumia). Conçus à l'origine pour offrir des performances cinématographiques, les modèles ultérieurs sont destinés à une utilisation à domicile et comprennent un plus petit écran pour présenter le lumia.

Comfort, Charles (Canadien, 1900-1994)
Grande figure de l'art canadien du vingtième siècle, Charles Comfort entreprend sa carrière comme graphiste. Il commence à peindre dans la vingtaine et devient membre de la Société canadienne de peintres en aquarelle (Canadian Society of Painters in Water Colour) ainsi que du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters). Il est directeur de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) de 1959 à 1965.

constructivisme
Mouvement artistique qui voit le jour en Russie au début des années 1920, le constructivisme prône une approche artistique matérialiste, utilitariste et dépourvue d'émotion, et associe l'art au design, à l'industrie et à l'utilité sociale. Le terme est encore utilisé, surtout pour décrire un art abstrait qui emploie la ligne, le plan et d'autres éléments visuels pour créer des représentations géométriques précises et impersonnelles.

Craig, Gordon (Britannique, 1872-1966)
Un scénographe et théoricien innovateur, Craig met l'accent sur le mouvement et l'éclairage dans ses conceptions. Il crée des décors de théâtre qui utilisent des éléments mobiles et des formes abstraites, suscitant ainsi une réaction émotionnelle de l'auditoire grâce à l'atmosphère plutôt qu'à la représentation et la vraisemblance. Les écrits de Craig ont influencé le mouvement non-naturaliste du théâtre moderne.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Cézanne, Paul (Français, 1839-1906)
Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, associé à l'école postimpressionniste, réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme, et son intérêt pour la perspective à points multiples. Ses sujets tardifs préférés comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

Dada
Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

Delaunay, Robert (Français, 1885-1941)
Le premier peintre vraiment abstrait de France. Son intérêt pour la théorie de la couleur – notamment l'interaction des couleurs et leur rapport à la musique

et au mouvement – se manifeste dans presque toutes ses œuvres. Baptisé orphisme par Guillaume Apollinaire, son style influence de nombreux artistes et mouvements artistiques, dont l'expressionnisme allemand, le futurisme et le synchromisme.

Duchamp, Marcel (Français/Américain, 1887-1968)
Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, n^{o} 2*, 1912, il est également renommé pour ses sculptures ready-made, dont l'urinoir *Fontaine*, 1917, et *L.H.O.O.Q.*, 1919, l'œuvre par laquelle il « profane » *La Jaconde*, 1503.

Duchamp-Villon, Raymond (Français, 1876-1918)
Sculpteur et le frère de l'artiste Marcel Duchamp, il est l'un des premiers à promouvoir les cubistes et il joue un rôle déterminant pour ce groupe d'artistes en tant que membre du jury au Salon d'Automne. Duchamp-Villon commence à créer des sculptures cubistes en 1910, puis il s'oriente graduellement vers le style plus énergique et mécanistique visible dans sa dernière œuvre, *Le cheval*, 1914.

école Ashcan
Groupe de peintres américains de New York – principalement George Bellows, William Glackens, Robert Henri, Edward Hopper, George Luks, Everett Shinn et John French Sloan – actif de 1908 jusqu'à la Première Guerre mondiale, passionnés par la représentation de scènes de la vie urbaine quotidienne, notamment la vie dans les quartiers pauvres et les populations marginalisées.

El Greco (Grec, v.1541-1614)
Peintre, sculpteur et architecte, El Greco est considéré comme le premier maître de l'école espagnole. Né Doménikos Theotokópoulos sur l'ile de Crète, El Greco s'installe à Tolède, en Espagne, en 1576, où il réalise des commandes majeures tout au long de sa carrière, y compris *El Espolio* (*Le Christ dépouillé de sa tunique*), 1577-1579, une œuvre réalisée pour un maître-autel, et *L'enterrement du Comte d'Orgaz*, 1586-1588.

figuratif
Terme descriptif désignant une œuvre d'art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L'art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l'usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d'art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu'avec l'art non figuratif et non-objectif.

FitzGerald, Lionel LeMoine (Canadien, 1890-1956)
Originaire de Winnipeg, peintre et graveur, membre du Groupe des Sept de 1932 à 1933. FitzGerald préfère représenter les maisons et les paysages des Prairies, ainsi que les natures mortes, qu'il exécute dans des styles divers, notamment le pointillisme, le précisionnisme et l'abstraction. Il est un ami intime de Bertram Brooker. (Voir *Lionel LeMoine FitzGerald : sa vie et son œuvre* par Michael Parke-Taylor.)

formalisme
L'étude de l'art en analysant la forme et le style d'une œuvre pour en déterminer le sens et la qualité. Le formalisme met l'accent sur la couleur, la texture, la composition et la ligne plutôt que sur le contexte narratif, conceptuel ou social et politique. Dans les années 1960, le critique américain Clément Greenberg défend vigoureusement le formalisme pourtant remis en question dès la fin des années 1960 avec l'essor du postmodernisme et de l'art conceptuel.

Freud, Lucian (Allemand/Britannique, 1922-2011)
Peintre figuratif influencé tout autant par le surréalisme et la nouvelle objectivité que par le classicisme français d'Ingres, Freud demeure néanmoins à l'écart de tout mouvement artistique contemporain. Petit-fils de Sigmund Freud, l'ensemble de son oeuvre est profondément personnel, ses modèles étant choisis parmi les membres de sa famille et de son cercle immédiat. Des similitudes peuvent être établies entre son travail et celui du peintre Francis Bacon.

Fry, Roger (Britannique, 1866-1934)
Le critique artistique qui invente le terme « postimpressionnisme » pour décrire les œuvres des peintres de l'avant-garde parisienne du début du vingtième siècle, Fry est un peintre et un écrivain britannique et il est membre de l'influent Bloomsbury group. Il entreprend sa carrière en se spécialisant dans l'étude des grands maîtres, et en 1906, il est nommé conservateur responsable des peintures européennes au Metropolitan Museum de New York. Après son retour en Angleterre en 1910, son travail dans le but d'élaborer une théorie formaliste de la critique artistique ainsi que sa promotion du postmodernisme ont une grande influence sur les goûts artistiques dans le monde anglophone.

Frye, Northrop (Canadien, 1912-1991)
Critique littéraire et professeur d'anglais, les idées de Frye sur les fondements symboliques de la littérature ont influencé une génération de critiques et d'écrivains, dont Harold Bloom et Margaret Atwood. La meilleure explication de l'importance qu'il accorde aux mythes et aux archétypes à titre de fondements d'un univers littéraire de l'imagination a paru dans *Anatomie de la Critique* (1957).

futurisme
Fondé en 1909, ce mouvement artistique et littéraire italien embrasse des éléments du cubisme et du néo-impressionnisme. L'esthétique futuriste idéalise le progrès scientifique, la guerre, le dynamisme et l'énergie de la vie moderne. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà et Luigi Russolo figurent parmi les artistes futuristes les plus reconnus.

Gauguin, Paul (Français, 1848-1903)
Peintre qui, avec Vincent van Gogh, Georges Seurat et Paul Cézanne, fait partie du groupe d'artistes aujourd'hui qualifiés de postimpressionnistes, Gauguin est reconnu pour son traitement de la couleur, son symbolisme et ses compositions audacieuses. Ses tableaux représentant une culture « primitive » idéalisée, réalisés à Tahiti, sont parmi ses plus célèbres.

gravure sur bois
Mode d'impression en relief, qui consiste à graver un motif sur un bloc de bois, qui est ensuite encré et imprimé, soit au moyen d'une presse ou par la simple pression de la main. Inventée en Chine, cette technique se répand en Occident à partir du treizième siècle.

Gris, Juan (Espagnol, 1887-1927)
Peintre cubiste associé à Pablo Picasso et Georges Braque et connu pour son cubisme synthétique, clair et géométrique, ainsi que pour ses natures mortes. Il fait partie de la scène artistique parisienne au début du vingtième siècle et il compte parmi ses amis, les artistes Henri Matisse et Fernand Léger et le poète Guillaume Apollinaire. Gris est reconnu pour avoir contribué à systématiser et théoriser les développements stylistiques que l'on doit à Picasso et Braque.

Groupe des peintres canadiens
Fondé en 1933 après la dissolution du Groupe des Sept par d'anciens membres et leurs associés, le Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) défend les styles de peinture modernistes contre le traditionalisme inflexible de l'Académie royale des arts du Canada. Il offre une tribune aux artistes de partout au pays qui suivent les nouvelles voies les plus diverses : les expériences formelles de Bertram Brooker, le figuratif moderne caractéristique de Prudence Heward et de Pegi Nicol MacLeod, ou encore les paysages expressifs d'Emily Carr.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald et Frederick Varley.

Gurdjieff, George (Russe/Arménien, 1866-1949)
Élabore la Quatrième voie, un mouvement spirituel et un système d'épanouissement personnel basé sur une philosophie ésotérique orientale. Gurdjieff et ses adeptes quittent la Russie après la révolution de 1917, pour finalement fonder un institut près de Paris en 1922. Parmi ses disciples, on

retrouve des gens célèbres comme les écrivains P. L. Travers et Katherine Mansfield ainsi que le mathématicien ésotérique P. D. Ouspensky.

Hambidge, Jay (Américain, 1867-1924)
Canadien d'origine, artiste, mathématicien et étudiant de l'art classique. Il étudie à l'Art Students League of New York et auprès de William Merritt Chase. Il est mieux connu pour avoir élaboré et fait connaître les principes de la « symétrie dynamique », une théorie du dessin selon laquelle la mathématique et ses formules servent de fondement à l'architecture classique et à diverses structures naturelles. La symétrie dynamique exerce une profonde influence sur les peintres abstraits et figuratifs durant les années 1920 et 1930.

Harris, Lawren (Canadien, 1885-1970)
Un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancé de la peinture de paysages figuratifs, pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

Hewton, Randolph (Canadien, 1888-1960)
Membre fondateur du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Randolph Hewton peint des paysages, des portraits et des œuvres avec figures humaines. Il a été l'un des nombreux étudiants de William Brymner à l'école de la Art Association of Montreal, puis il a étudié à l'Académie Julien à Paris. De 1921 à 1924, il a été directeur de l'école de l'AAM, où il a encouragé ses élèves à expérimenter avec les couleurs vives et assurées, et les compositions décoratives qu'il préférait lui-même dans son art.

Holgate, Edwin (Canadien, 1892-1977)
Peintre, dessinateur et enseignant, renommé pour ses portraits et ses gravures sur bois représentant des figures dans des paysages. Ayant cofondé le Beaver Hall Group, Holgate se joint également au Groupe des Sept, en plus de figurer parmi les membres fondateurs du Groupe des peintres canadiens.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Johnston, Frank H. (Canadien, 1888-1949)
Membre fondateur du Groupe des Sept. En 1921, il devient directeur de la Winnipeg School of Art et enseigne par la suite à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il rompt officiellement ses liens avec le groupe en 1924, préférant peindre dans un style réaliste moins controversé à l'époque que ses premières œuvres décoratives.

Kandinsky, Wassily (Russe, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Kent, Rockwell (Américain, 1882-1971)
Un illustrateur ainsi qu'un peintre de paysage spécialisé dans les environnements déserts et éloignés, dont la côte de la Nouvelle-Angleterre, l'Alaska et le Groenland, Kent est également un défenseur des droits des travailleurs. Ses gravures sur bois pour des livres et des périodiques, y compris deux éditions de Moby Dick de Herman Melville, rappellent le style des romantiques anglais, comme William Hogarth et William Blake.

Klee, Paul (Allemand/Suisse, 1879-1940)
Surtout connu comme un peintre à l'énergie et à l'imagination prodigieuses – on estime sa production à 9000 œuvres d'art – Klee est également graveur, auteur d'écrits sur l'art et professeur bien-aimé, d'abord au Bauhaus et plus tard à l'Académie de Düsseldorf.

Klimt, Gustav (Autrichien, 1862-1918)
Un peintre viennois surtout connu pour les motifs décoratifs qui entourent ses personnages et son utilisation de la feuille d'or dans des peintures d'influence Byzantine comme *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, et *The Kiss* (*Le Baiser*), 1907-1908. Klimt est le premier président de la Sécession viennoise, un groupe d'artistes dissidents qui quittent l'organisation conservatrice viennoise, le Künstlerhaus Genossenschaft (un syndicat d'artistes), rejetant ainsi leur style académique traditionnel au profit d'une approche avant-gardiste.

Lewis, Wyndham (Britannique, 1882-1957)
Peintre, auteur, critique culturel et co-fondateur du mouvement vorticiste qui cherche à mettre en relation l'art et les formes géométriques abstraites de l'industrie. Après ses études à Paris, Lewis subit l'influence du cubisme et de l'expressionnisme. Il a été éditeur du magazine *Blast*, qui attaquait durement les valeurs victoriennes des années précédant la Première Guerre mondiale. Il est aussi connu pour ses écrits et son soutien controversé au fascisme, après la guerre.

Lismer, Arthur (Canadien/Britannique, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

Léger, Fernand (Français, 1881-1955)
Figure de proue de l'avant-garde parisienne, dont les idées sur l'art moderne, disséminées par l'intermédiaire de ses écrits, de son enseignement et de sa propre pratique artistique, influencent une génération entière d'artistes.

Prolifique et polyvalent, Léger maîtrise de nombreux médias, y compris la peinture, la céramique et le cinéma. Son style est également difficile à cerner, allant de l'abstraction cubiste dans les années 1910 au réalisme de ses œuvres des années 1950.

MacDonald, J. E. H. (Canadien/Britannique, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Manet, Édouard (Français, 1832-1883)
Considéré comme un précurseur du mouvement moderniste, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher vers des représentations de la vie urbaine de son époque qui incorporent des références aux œuvres classiques. Son œuvre est rejetée par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

Marinetti, Filippo Tommaso (Italien, 1876-1944)
Un poète, théoricien et le fondateur du mouvement futuriste italien. En plus du Manifeste du futurisme (1909), Marinetti écrit des pièces de théâtre, des poèmes et des essais en français et en italien. Ses écrits sont empreints des valeurs futuristes, telles que l'énergie mécanique, la vitesse, la violence et la destruction du passé. Il est un célèbre et ardent partisan de Benito Mussolini et l'un des auteurs du Manifeste fasciste (1919).

Martin, John (Britannique, 1789-1854)
Un peintre de scènes apocalyptiques de l'histoire biblique et de catastrophes naturelles qui, de son vivant, connaît un succès populaire, mais ne reçoit pas d'éloges de la part de la critique. Les œuvres de Martin s'inspirent de la théorie du sublime d'Edmund Burke, mais il est moins subtil et moins accompli sur le plan technique que ses contemporains, tels John Constable et J. M. W. Turner. Par contre, ses scènes sensationnelles de catastrophes attirent d'importantes foules de spectateurs et influencent la conception d'épopées cinématographiques qui viendront plus tard.

Matisse, Henri (Français, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionniste, du postimpressionniste et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

McLuhan, Marshall (Canadien, 1911-1980)
Théoricien des médias et intellectuel grand public, McLuhan devient une star internationale en 1964, quand paraît son livre intitulé *Pour comprendre les médias*. Il s'attire de fidèles disciples parmi les acteurs de la contreculture des années 1960. « Le message, c'est le médium », sa phrase célèbre, devient un aphorisme populaire. Il crée et dirige le Centre for Culture and Technology (centre de culture et de technologie, devenu le McLuhan Program in Culture and Technology ou programme McLuhan de culture et de technologie) à l'Université de Toronto.

Milne, David (Canadien, 1882-1953)
Peintre, graveur et illustrateur dont les œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants témoignent d'un souci d'intégrer ses influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l'Art Students League et participe à l'Armory Show en 1913.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprenaient le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Mondrian, Piet (Hollandais, 1872-1944)
Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Munn, Kathleen (Canadienne, 1887-1974)
Peintre moderne de paysages, de portraits, de sujets religieux et de natures mortes dans un style qui doit au cubisme, au postimpressionnisme et à la symétrie dynamique. Munn étudie à la Art Students League of New York en 1912, où elle rencontre l'avant-garde américaine. Au milieu des années 1920, Munn devient l'amie de Bertram Brooker, qui se révèle un important lien entre elle et le Groupe des Sept ainsi qu'avec les grands collectionneurs. Ce n'est qu'après la mort de l'artiste que son travail devient plus reconnu, en grande partie grâce à un processus de rétablissement mené au milieu des années 1980 par Joyce Zemans à York University. (Voir *Kathleen Munn : sa vie et son œuvre* par Georgiana Uhlyarik.)

naturalisme
Mouvement artistique réaliste du dix-neuvième siècle, le naturalisme vise à témoigner des forces et des effets de la nature sur la vie humaine, rejetant les sujets classiques idéalisés que préconise alors l'art académique. Le naturalisme privilégie un rendu fidèle de la vie des gens dans la rue, au travail ou pendant leurs loisirs, quitte à montrer la laideur et la douleur de l'existence.

Newton, Lilias Torrance (Canadienne, 1896-1980)
Membre du Groupe de Beaver Hall et du Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters), Lilias Torrance Newton figure parmi les portraitistes canadiens les plus importants de son époque. D'ailleurs, Rideau Hall (la résidence officielle du gouverneur général du Canada) lui commande

les portraits officiels de la reine Elizabeth et du prince Philip. Elle est la troisième femme élue membre de plein droit de l'Académie royale des arts du Canada.

Nietzsche, Friedrich (Allemand, 1844-1900)
Un philosophe et critique culturel qui attaque les valeurs traditionnelles et les idées reçues, exposant l'effondrement de la moralité chrétienne européenne dans un monde de plus en plus séculier. Nietzsche perçoit son époque comme étant essentiellement nihiliste et poursuit une enquête psychologique du soi et de la société. Au cœur de cette enquête, il y a l'idée d'un Surhomme, un être humain idéal qui est libre des valeurs imposées et capable de modifier l'orientation de l'humanité grâce à des qualités qui n'excluent pas la violence et la supériorité.

nombre d'or
Concept mathématique appliqué à la proportion, où une ligne droite ou un rectangle est divisé en deux parties inégales : la proportion de la plus petite portion par rapport à la plus grande correspond à celle de la plus grande par rapport à l'ensemble.

Ontario Society of Artists (OSA)
La plus ancienne association d'artistes professionnels existante au Canada, fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Ouspensky, P. D. (Russe, 1878-1947)
Mathématicien et philosophe, Oupensky est également une personnalité marquante des cercles littéraires londoniens et de l'avant-garde russe dans les années 1920 et 1930. Aujourd'hui, il est surtout associé au mystique Georges Gurdjieff, dont il contribue à diffuser les idées par des publications et des conférences après leur rencontre en 1915. Ses livres exercent une très grande influence sur les artistes en raison de leur conception de la métaphysique.

O'Keeffe, Georgia (Américaine, 1887-1986)
Figure dominante du modernisme américain, O'Keeffe est encouragée dans sa jeunesse par le photographe Alfred Stieglitz, qu'elle épouse en 1924. La nature – paysages, fleurs et os – lui inspire des tableaux expressifs, à la limite de l'abstraction. À la mort de Stieglitz, elle s'installe en permanence dans le nord du Nouveau-Mexique.

Pearlstein, Philip (Américain, né en 1924)
Peintre figuratif connu pour son utilisation de modèles nus représentés objectivement et selon une perspective oblique, dans le cadre de scènes d'intérieur complexes comprenant une gamme d'accessoires. Pearlstein étudie au Carnegie Institute of Technology (aujourd'hui Carnegie Mellon University) dans les années 1940 et commence à peindre sur le vif dans les années 1960. Ses modèles semblent souvent indifférents et adoptent des positions disgracieuses qui mettent l'accent sur la manière dont le peintre représente leur corps en fonction de la forme plutôt que de la chair.

Picabia, Francis (Français, 1879-1953)
Peintre, poète et chef de file du mouvement dada, antirationaliste et pacifiste, qui s'élève contre l'*establishment* et la Première Guerre mondiale en Europe. La production artistique de Picabia est si variée qu'elle défie toute catégorisation : il explore le postimpressionnisme avant d'adopter le fauvisme, le cubisme, l'orphisme et le futurisme.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les

innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

rectangles racines
Appelés également « rectangles dynamiques », les rectangles racines représentent tout rectangle pour lequel le ratio de la longueur des côtés les plus longs par rapport au plus court équivaut à la racine carrée d'un nombre entier (par exemple 1:√2, 1:√3, 1√4, etc.). Tout rectangle racine1:√n peut être divisé en un nombre n de rectangles équivalents. Les rectangles racines font partie des principes géométriques de la symétrie dynamique de Jay Hambridge.

Roberts, William (Britannique, 1895-1980)
Un peintre vorticiste qui est associé au groupe postvorticiste, Group X, au début des années 1920, Roberts abandonne le mouvement ainsi que ses premières œuvres angulaires d'abstraction géométrique pour des œuvres figuratives après la Première Guerre mondiale, au cours de laquelle il sert en tant qu'artiste de guerre officiel pour les gouvernements britannique et canadien. Sa toile *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel: Spring, 1915* (*Les vorticistes au restaurant de la Tour Eiffel : printemps 1915*), 1961-1962, représente le groupe au restaurant où ils se réunissaient.

Saunders, Helen (Britannique, 1885-1963)
Une peintre vorticiste et l'une des deux femmes représentées dans le tableau du groupe peint en 1961-1962 par William Roberts. Saunders est l'une des signataires originales du manifeste vorticiste en 1914 et elle contribue à *Blast*, le journal du groupe, en plus de présenter des œuvres dans les deux expositions vorticistes. Seulement vingt-deux des œuvres de Saunders ont été répertoriées à ce jour.

Schreiner, Olive (Sud-Africaine, 1855-1920)
Une auteure sud-africaine de race blanche, dont le roman de 1883, *L'histoire*

d'une ferme africaine, est le premier issu de ce pays à connaître du succès sur la scène internationale. Schreiner déménage en Angleterre en 1881, où elle est connue en tant qu'auteure et activiste. Elle s'oppose au colonialisme britannique en Afrique et participe activement au mouvement des suffragettes.

Société Anonyme

Organisme fondé à New York en 1920 par Katherine Dreier, Marcel Duchamp et Man Ray pour promouvoir l'appréciation et la pratique de l'art moderne aux États-Unis par des expositions, des conférences, des programmes publics, des publications et l'acquisition d'œuvres d'art. Sa collection est actuellement conservée à l'Université Yale. Lawren Harris joue un rôle important dans l'organisation de l'exposition de la Société, *International Exhibition of Modern Art (Exposition internationale d'art moderne*), présentée en 1927 à l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario), qui provoque une vive polémique.

Spencer, Stanley (Britannique, 1891-1959)

Auteur de portraits expressifs et de scènes à figures multiples, il réalise des compositions complexes qui évoquent souvent sa foi chrétienne dans un style rappelant à la fois le néoraphaélisme et le cubisme. Stanley Spencer passe la plus grande partie de sa vie dans le village de Cookham en Angleterre. Sa réputation atteint un sommet après la présentation d'une rétrospective posthume organisée par la Royal Academy en 1980.

Stieglitz, Alfred (Américain, 1864-1946)

Stieglitz fait ses études en Allemagne et amorce sa carrière en tant que photographe de style pictorialiste. Il est également critique, de même qu'éditeur et rédacteur en chef du périodique *Camera Work* ; enfin, il est aussi un propriétaire d'une galerie d'art dont l'influence façonne le développement de la photographie en tant que discipline des beaux-arts dans les États-Unis du vingtième siècle. En 1917, son travail l'amène vers une tentative de capturer de façon transparente, une réalité moderne qui change constamment et évolue à un rythme effréné. Sa série de portraits de son épouse, la peintre Georgia O'Keefe, est un exemple de ce style tardif.

surréalisme

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut favoriser l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

synesthésie

Phénomène neurologique dans le cadre duquel une information relevant d'une modalité sensorielle (la vue, par exemple) est également reçue par un ou plusieurs autres sens. La synesthésie peut aussi avoir lieu lorsqu'un concept abstrait, comme une lettre ou un chiffre, déclenche une perception sensorielle au niveau du goût ou de l'ouïe.

van Gogh, Vincent (Néerlandais, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Canado-Britannique, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept reconnu pour son apport aux styles du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, Varley s'installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l'Emily Carr University of Art + Design.

Voaden, Herman (Canadien, 1903-1991)
Né à London, en Ontario, Voaden est un dramaturge reconnu dans les années 1930 pour ses productions théâtrales multimédias qu'il décrit comme étant de l'« expressionnisme symphonique ». En s'inspirant des conceptions modernistes en éclairage de Gordon Craig et Adolphe Appia ainsi que du nationalisme empreint de spiritualité du Groupe des Sept, les œuvres de Voaden offrent une alternative au réalisme qui est très courant dans le théâtre canadien à cette époque. Après la Seconde Guerre mondiale, il agit principalement à titre d'administrateur de haut niveau au sein d'organismes nationaux dans le domaine des arts.

vorticisme
Un mouvement littéraire et artistique britannique d'avant-garde dirigé par Wyndham Lewis et actif approximativement de 1912 à 1917. Le premier groupe abstrait moderniste en Angleterre, le vorticisme adopte un style influencé par le cubisme et le futurisme et qui est caractérisé par des formes géométriques, abstraites et angulaires. Parmi les gens associés à ce mouvement, on retrouve Ezra Pound, David Bomberg, Helen Saunders, et William Roberts. Fondé officiellement avec la publication du manifeste vorticiste en 1914, le mouvement n'a pas survécu à la Première Guerre mondiale.

Wilfred, Thomas (Américain, 1889-1968)
Le premier artiste reconnu pour avoir travaillé exclusivement avec de la lumière à titre de moyen d'expression privilégié. Débutant en 1919 avec son invention du Clavilux, l'orgue qui joue de la lumière, Wilfred compose des séquences de formes en lumière conçues pour être jouées sur l'orgue et projetées sur un écran noir. Appelées « lumia », ses compositions ressemblent à des aurores boréales et s'étendent dans le temps, leur durée allant de cinq minutes et quinze secondes, jusqu'à 9 ans, 127 jours et dix-huit heures.

SOURCES ET RESSOURCES

Il y a un manque de documents d'archives concernant la carrière artistique de Brooker. Une importante collection de documents est entreposée dans le Fonds Bertram Brooker, aux Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba (BBF, UMASC), mais ce fonds porte essentiellement sur sa vie d'écrivain. Il contient peu de documents de nature autobiographique. Même lorsque Brooker écrit ce que l'on a catalogué comme étant des « journaux intimes », il donne un nom fictif à l'auteur. Les réflexions de Brooker sur les arts sont exprimées avec le plus de clarté dans les trente-deux lettres toujours existantes qu'il a écrites à Lionel LeMoine FitzGerald (dans le BBF, UMASC).



Vue de l'installation de *It's Alive! Bertram Brooker and Vitalism* (*C'est vivant! Bertram Brooker et le vitalisme*), Art Gallery of Windsor, 10 janvier au 8 mars 2009, photographie de l'Art Gallery of Windsor.

EXPOSITIONS CLÉS

1927

Janvier, *Bertram Brooker*, Arts and Letters Club de Toronto.

Mars, deux peintures de Brooker, dont *Endless Dawn* (*Aube sans fin*), sont exposées à l'Ontario Society of Artists, à Toronto.

9-23 avril, deux peintures de Brooker, dont *The Way* (*La voie*), sont exposées aux Simpson Galleries, une exposition sans jury organisée par des artistes de Toronto.

1928

Février, deux peintures de Brooker, dont *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), sont présentées avec des œuvres du Groupe des Sept. Brooker participe également à des expositions avec le Groupe en 1930 et 1931. En 1930, 1931 et 1936, il expose avec l'Académie royale des arts du Canada et en 1931, à l'exposition printanière de l'Art Association of Montreal.

1929

Mars, exposition annuelle de l'Ontario Society of Artists, Galerie d'art de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario). Brooker présente trois peintures : *Alleluiah* (*Alléluia*), *Prelude* (*Prélude*), et *Resolution* (*Résolution*). De plus, une exposition supplémentaire, *Drawings by Bertram Brooker* (*Dessins de Bertram Brooker*), comprend quarante œuvres. En plus de la série Elijah (Élie), il y a des dessins des séries Isaiah (Isaïe), Blake et Whitman.

Une liste numérotée de ses œuvres est publiée avec une introduction de Lawren Harris : « Les dessins à la plume de M. Brooker sont d'un esprit qui est ancien et lointain, tout en étant moderne. Tels que les grandes œuvres de l'art moderne, ils semblent incarner les échos qui proviennent de la résonance spirituelle qui façonne tout ce qu'il y a de bon dans l'histoire. »

1931 14-30 mars, *Bertram Brooker Abstractions* (*Abstractions de Bertram Brooker*), Hart House, Université de Toronto. Huit toiles étaient présentées, dont *Evolution* (*Évolution*), *Sounds Assembling* (*Rassemblement de sons*), *Striving* (*Persister*), *The Finite Wrestling with the Infinite* (*La finitude luttant contre l'infini*), *Crucifixion*, *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), et *Resolution* (*Résolution*). Nous ne connaissons pas le titre de la huitième toile et nous ne savons pas où elle se trouve.

1935 18 mai-1er juin, *An Exhibition of Drawings by Kathleen Munn, LeMoine Fitzgerald, Bertram Brooker* (*Une exposition de dessins de Kathleen Munn, LeMoine Fitzgerald et Bertram Brooker*), Galleries of J. Merritt Malloney, Toronto.

1937 Avril, *Bertram Brooker*, Picture Loan Society, Toronto.

1942 Janvier, *Bertram Brooker*, Hart House, Université de Toronto.

1947 Septembre, *Bertram Brooker*, Arts and Letters Club de Toronto.

1949 À partir du 7 novembre, *Bertram Brooker*, Hart House, Université de Toronto.

1956 17 février-18 mars, *Bertram Brooker*, OSA (1885 [sic]-1955), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

1971 23 octobre-6 novembre, *Bertram Brooker*, *1888-1955*, The Morris Gallery, Toronto.

1972–73 *Bertram Brooker: A Retrospective Exhibition* (*Bertram Brooker : une exposition rétrospective*), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (exposition itinérante en tournée à la Sarnia Public Library and Art Gallery; au London Public Library and Art Museum, Ontario; à la Sir George Williams University, Montréal; à la Confederation Art Gallery and Museum, Charlottetown; à la Winnipeg Art Gallery; à la Art Gallery of Greater Victoria; à la Regina Public Library; et au Hart House, Université de Toronto).

1975 31 janvier-13 avril, *L. L. FitzGerald and Bertram Brooker: Their Drawings* (*L. L. FitzGerald et Bertram Brooker : leurs dessins*), Winnipeg Art Gallery.

1990 10 mars-22 avril, *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920-1940* (*La logique de l'extase : peinture mystique canadienne 1920-1940*) (exposition collective), London Regional Art and Historical Museums (exposition itinérante en tournée à la Art Gallery of Greater Victoria; à la Edmonton Art Gallery; à la

Mendel Art Gallery, Saskatoon; à la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton; et à la Dalhousie Art Gallery, Halifax).

2009 10 janvier-8 mars, *It's Alive Bertram Brooker and Vitalism* (*C'est vivant! Bertram Brooker et le vitalisme*), Art Gallery of Windsor (exposition itinérante en tournée au Agnes Etherington Art Centre, Kingston, et au Museum London, Ontario).

MANUSCRITS INÉDITS

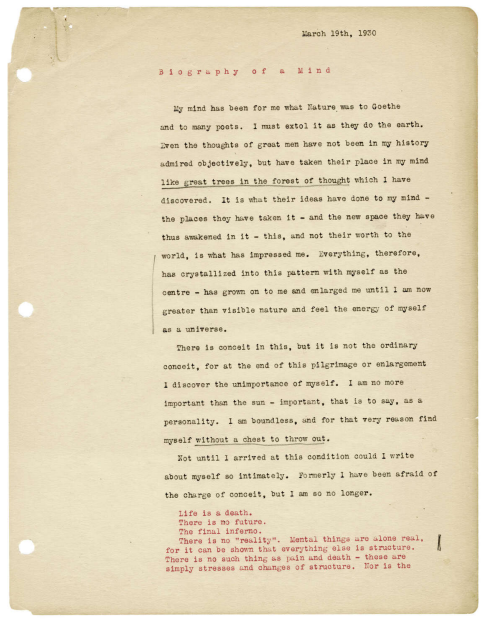
« Biography of a Mind », 1930, nouvelle, boîte 7, dossier 1, BBF, UMASC.

« A Candle in Sunshine », s.d., roman, boîte 6, dossier 1, BBF, UMASC.

« Journal », 1905, boîte 1, Dossier 16, BBF, UMASC.

« The Measure of Gordon Craig », s.d., boîte 2, dossier 1, BBF, UMASC.

« Self-portrait, an Experiment in Autobiography », 1937, Essai (deux ébauches), boîte 8, dossier 3, BBF, UMASC.



March 19th, 1930

Biography of a Mind

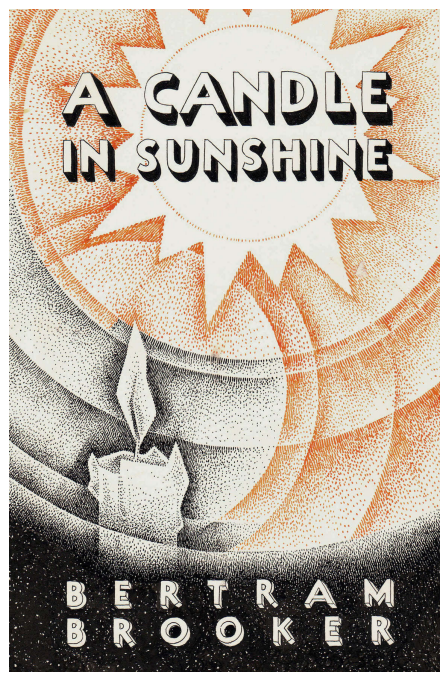
My mind has been for me what Nature was to Goethe and to many poets. I must extol it as they do the earth. Even the thoughts of great men have not been in my history admired objectively, but have taken their place in my mind like great trees in the forest of thought which I have discovered. It is what their ideas have done to my mind - the places they have taken it - and the new space they have thus awakened in it - this, and not their worth to the world, is what has impressed me. Everything, therefore, has crystallized into this pattern with myself as the centre - has grown on to me and enlarged me until I am now greater than visible nature and feel the energy of myself as a universe.

There is conceit in this, but it is not the ordinary conceit, for at the end of this pilgrimage or enlargement I discover the unimportance of myself. I am no more important than the sun - important, that is to say, as a personality. I am boundless, and for that very reason find myself without a chest to throw out.

Not until I arrived at this condition could I write about myself so intimately. Formerly I have been afraid of the charge of conceit, but I am so no longer.

Life is a death.
There is no future.
The final inferno.
There is no "reality". Mental things are alone real, for it can be shown that everything else is structure. There is no such thing as pain and death - these are simply stresses and changes of structure. Nor is the

Bertram Brooker, une page de « Biography of a Mind » (1930), Fonds Bertram Brooker, Archives de l'Université du Manitoba et collections spéciales, Winnipeg.



Bertram Brooker, page couverture de « A Candle in Sunshine », date inconnue, collection privée.

« Shorts about Bernard », 1938, nouvelle, boîte 7, dossier 1, BBF, UMASC.

« The World and I. – A Voyage of Self-Exploration », 1934, 1953, roman, boîte 6, dossier 2, BBF, UMASC.

LIVRES ET ARTICLES

« Canada's Modern Arts Movement », *The Canadian Forum*, vol. 6, nº 69 (juin 1926), p. 276-279.

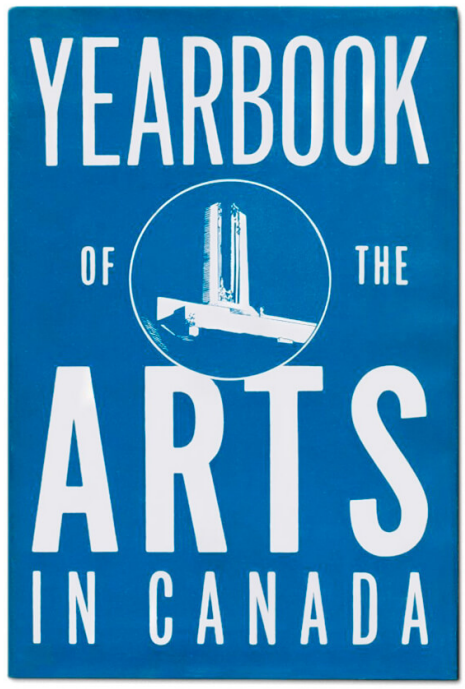
« Painting Verbs », dans *Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker*, Birk Sproxton, éd., Winnipeg, Turnstone, 1980.

« The Poetry of E.E. Cummings », *The Canadian Forum* 10, nº 118 (juillet 1930), p. 370-371.

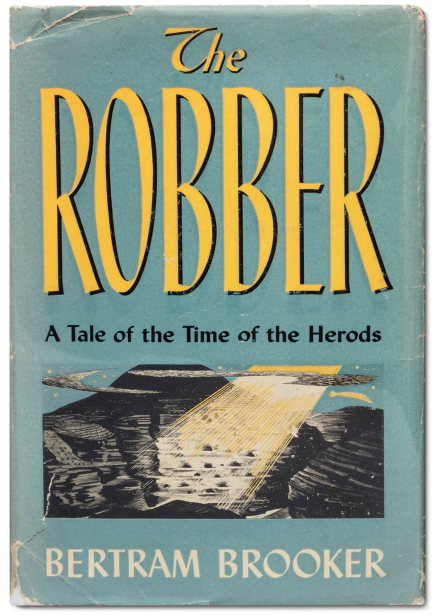
The Wrong World: Selected Stories and Essays by Bertram Brooker, Gregory Betts, éd., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, avec le tableau à l'huile de Bertram Brooker, *Kneeling Figure* (*Figure agenouillée*), 1940, photographie de Rachel Topham.

Yearbook of the Arts in Canada 1928–1929. Éditeur. Toronto: Macmillan, 1929.

Yearbook of the Arts in Canada 1936. Toronto, Macmillan, 1936. (Et particulièrement son essai, « Art and Society: A General Introduction », p. xiii–xxviii).



Yearbook of the Arts in Canada, 1936, édité par Bertram Brooker, photographie de David Mason Books, Toronto.



The Robber: A Tale of the Time of the Herods par Bertram Brooker, Toronto, Collins, 1949, photographie de Toni Hafkenscheid.

FICTION

The Robber, Duell, 1949

The Tangled Miracle: A Mortimer Hood Mystery, publié sous le mom Huxley Herne, T. Nelson, 1936.

Think of the Earth, Toronto, Thomas Nelson & Sons, 1936.

LIVRES SUR LA PUBLICITÉ

En plus de ces livres, tous publiés sous le pseudonyme Richard Surrey, Brooker écrit une chronique dans *Printer's Ink*, une publication spécialisée aux États-Unis.

Copy Technique in Advertising, Including a System of Copy Synthesis: A Classification of Copy Sources, and a Section on Copy Construction, New York, McGraw-Hill, 1930.

Layout Technique in Advertising, New York, McGraw-Hill, 1929.

Subconscious Selling, 1923.

TEXTES CRITIQUES

En 1972, Dennis Reid prépare une exposition itinérante pour le Musée des beaux-arts du Canada et il rédige une excellente monographie (1973) pour l'accompagner. Certaines des hypothèses de Reid concernant Brooker et le modernisme sont remises en question par Joyce Zemans, dans un article qu'elle publie en 1989, « First Fruits: The Paintings », dans lequel elle démontre que Brooker est conscient des différentes forces en présence au sein du modernisme bien avant sa rencontre avec Lawren Harris en 1923. Elle démontre que, lorsqu'ils font connaissance, Brooker est mieux renseigné que Harris en ce qui concerne l'art abstrait. Les recherches de Zemans redéfinissent la relation entre les deux artistes.

Plus récemment, Ann Davis a écrit au sujet des fondements intellectuels et religieux derrière les compositions abstraites de Brooker; Glen Williams, au

sujet de Brooker et la musique; Carol Luff, sur Brooker et Henri Bergson; Gregory Betts, sur la place de Brooker au sein de l'avant-garde littéraire canadienne; et Adam Lauder, sur l'extraordinaire influence qu'a Brooker sur les études modernes dans le domaine de la communication.

ARNASON, David. « Reluctant Modernist », dans *Provincial Essays*, Sinclair, éd., p. 77-88.

BETTS, Gregory. *Avant-Garde Canadian Literature: The Early Manifestations*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.

———. *Lawren Harris in the Ward: His Urban Poetry and Paintings*, Toronto, Exile Editions, 2007.

BUCKE, Richard Maurice. *Cosmic Consciousness: A Study in the Evolution of the Human Mind*, New York, Dutton, 1969.

DAVIS, Ann. *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920–1940*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.

EVANS, Victoria. « Bertram Brooker's Theory of Art as Evinced in His 'The Seven Arts Columns' and Early Abstracts », *Journal of Canadian Art History*, vol. 9, nº 1 (1986), p.28-44.

GEVIK, Philip. *Bertram Brooker, A Creative Force*, Gevik Gallery, Toronto, 2014.

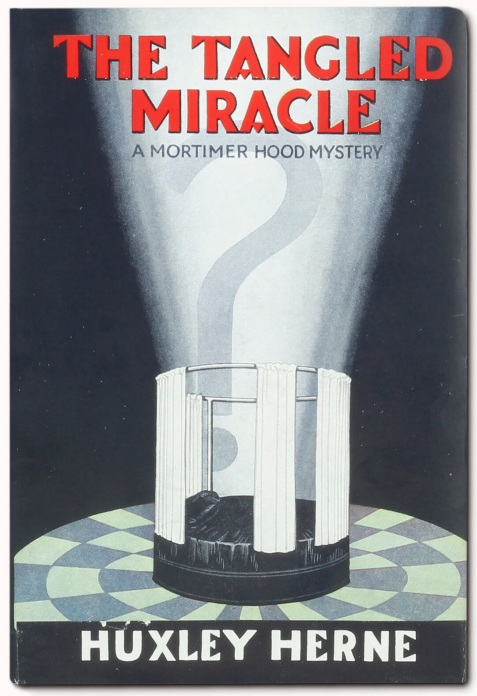
GRANDBOIS, Michèle, Anna Hudson, et Esther Trépanier, éd. *Le nu dans l'art moderne canadien, 1920-1950*, Montréal, Somogy et Musée national des beaux-arts, 2009.

HARRIS, Lawren. « Revelation of Art in Canada », *Canadian Theosophist*, vol. 7, nº 5 (15 juillet 1926), p. 85-88.

HUDSON, Anna. « Art and Social Progress: The Toronto Community of Painters (1933–1950) », thèse de doctorat, Université de Toronto, 1997.

KING, James. *Inward Journey: The Life of Lawren Harris*, London, Thomas Allen, 2012.

LAUDER, Adam. « Bertram Brooker and the Toronto School of Communication », *Topia* (printemps 2012), https://topia.journals.yorku.ca/index.php/topia/article/view/35269.



The Tangled Miracle: A Mortimer Hood Mystery de Bertram Brooker, publié sous le nom Huxley Herne, Royaume-Uni, Thomas Nelson & Sons, 1936, photographie de Jonkers Rare Books, Henley-on-Thames, Angleterre.



Think of the Earth de Bertram Brooker, Toronto, Thomas Nelson & Sons, 1936.

———. « It's Alive! Bertram Brooker and Vitalism », dans *The Logic of Nature, The Romance of Space: Elements of Canadian Modernist Painting*, Cassandra Getty, Georgiana Uhlyarik, Lisa Daniels, Adam Lauder, et Sarah Stanners, éd., Windsor et Oshawa, Art Gallery of Windsor et The Robert McLaughlin Gallery, 2010, p. 80-105.

———. « Temporality as Bergsonian Critique in the Advertising and Visual Art of Bertram Brooker », *Canadian Journal of Communications*, vol. 39, nº 3 (2014), p. 469-496.

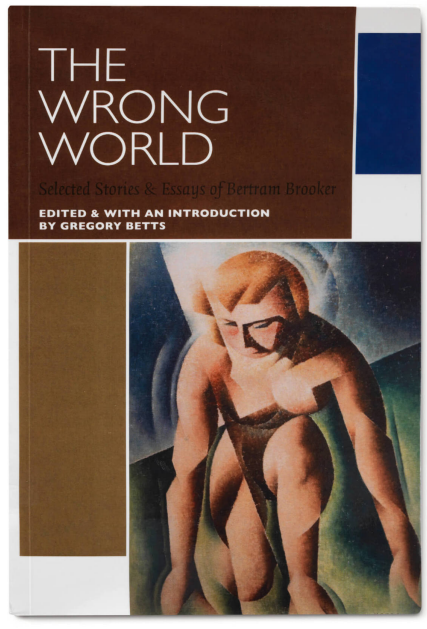
LUFF, Carol. « Progress Passing through the Spirit: The Modernist Vision of Bertram Brooker and Lionel LeMoine FitzGerald as Redemptive Art », Mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1991.

NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver et Halifax, Douglas & McIntyre et Art Gallery of Nova Scotia, 2007.

REID, Dennis. *Bertram Brooker*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1979.



Bertram Brooker, *Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker,* Birk Sproxton, éd., Winnipeg. Turnstone, 1980, comprenant une reproduction de la peinture à l'huile de Brooker, *Rassemblement de sons*, 1928, photographie de Rachel Topham.



Page couverture de *The Wrong World: Selected Stories and Essays by Bertram Brooker*, Gregory Betts, éd., Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, avec le tableau à l'huile de Bertram Brooker *Kneeling Figure* (*Figure agenouillée*), 1940, photographie de Rachel Topham.

SINCLAIR, Jennifer Oille, éd. *Provincial Essays*, vol. 7, *Bertram Brooker and Emergent Modernism*, Toronto, Phacops Publishing Society, 1989.

WAGNER, Anton. « 'God Crucified Upside Down': The Plays », dans *Provincial Essays*, Sinclair, éd., p. 38-51.

WILLIAMS, Glen. « Translating Music into Visual Form: The Infuence of Music in the Work of Bertram Brooker », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* vol. 27, nº 1/2 (2000), p. 111-122.

ZEMANS, Joyce. « First Fruits: The Painting », dans *Provincial Essays*, Sinclair, éd., p. 17-37.

À PROPOS DE L'AUTEUR

JAMES KING

James King est professeur d'anglais à l'Université McMaster. Il a fait ses études à l'Université de Toronto et à l'Université de Princeton. Lauréat d'une Bourse commémorative John Simon du Guggenheim, et des bourses Killam et Nuffield, il a reçu de nombreuses subventions de recherche du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Membre de la Société royale du Canada, King est l'auteur de six romans et neuf biographies. Parmi ses sujets, on retrouve Paul Nash, Lawren Harris, David Milne et Greg Curnoe.



« C'est pendant que je faisais des recherches et que j'écrivais sur sa relation tumultueuse avec Lawren Harris que mon intérêt pour Bertram Brooker s'est éveillé. Je me suis rapidement rendu compte de son engagement à produire un art abstrait typiquement canadien et de sa relation avec des artistes partageant ses convictions, dont Kathleen Munn. Ce qui me frappe, c'est la façon dont ce publicitaire a travaillé sans relâche, à la fois sous des formes visuelles et littéraires, pour créer un art authentiquement moderniste au Canada. Il demeure pour moi un homme audacieux, débrouillard et ingénieux. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur
Je serai à jamais redevable envers John Brooker, le petit-fils de Bertram Brooker, pour l'encouragement et les précieux conseils qu'il m'a offerts pendant que j'écrivais ce livre. Je tiens à remercier Carol Eddy, Shelley Sweeney, Gregory Betts, et Nico Barrett pour leur aide qui fut grandement appréciée. Sara Angel, Anna Hudson, et les lecteurs anonymes ont fait de nombreuses suggestions utiles. Rick Archbold et Kendra Ward ont été affables, des éditeurs exemplaires. J'aimerais également remercier l'adjointe principale à la recherche iconographique, Stephanie Burdzy et la réviseure Alicia Peres pour leur aide précieuse.

Ce livre est dédié à John Brooker, qui a travaillé sans relâche afin de s'assurer que le souvenir de son grand-père demeure vivant.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE FONDATEUR
BMO

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE
Kiki & Ian Delaney

COMMADITAIRE INSTITUTIONNEL
The Robert McLaughlin Gallery

Le parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité de Kiki et Ian Delaney, commanditaire en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2018–2019: Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Consignor Canadian Fine Art, Maxine Granovsky Gluskin et Ira Gluskin, la Fondation Gershon Iskowitz, la Fondation de la famille Sabourin, Karen Schreiber et Marnie Schreiber, et Sandra L. Simpson.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes : la Fondation de la famille Butterfield,* David et Vivian Campbell,* La Fondation Connor, Clark & Lunn, Albert E. Cummings,* la famille Fleck,* Roger et Kevin Garland,* la Fondation Glorious & Free,* Charlotte Gray et George Anderson, la Fondation Scott Griffin,* Jane Huh,* Lawson Hunter, la Fondation Gershon Iskowitz,* la Fondation Alan et Patricia Koval, Phil Lind,* Nancy McCain et Bill Morneau,* John O'Brian, Gerald Sheff et Shanitha Kachan,* Stephen Smart,* Nalini et Tim Stewart,* et Robin et David Young.*

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Alexandra Bennett et la Fondation de la famille Jalynn Bennett,* Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney,* Jon S. et Lyne Dellandrea,* Michelle Koerner et Kevin Doyle,* Sarah et Tom Milroy,* Partners in Art,* Sandra L. Simpson,* Pam et Michael Stein,* et Sara et Michael Angel.*

* *Indique un mécène fondateur de l'Institut de l'art canadien*

Pour leur appui et leur aide, l'IAC tient à remercier Kambiz Aghassi; la Alan Klinkhoff Gallery (Alan Klinkhoff, Craig Klinkhoff, Anna Orton-Hatzis); les Archives publiques de l'Ontario, l'Art Gallery of Alberta (Kerrie Sanderson, Danielle Siemens); l'Art Gallery of Hamilton (Christine Braun, Tobi Bruce, Lela Radisevic); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Eva Athanasiu, Amy Furness, Tracy Mallon-Jensen, Marilyn Nazar, Liana Radvak); l'Art Gallery of Windsor (Nicole McCabe); l'Arts and Letters Club (Scott James); Boston Museum of Fine Art Publications (Hope Stockton); le Brechin Group Inc. (Danyel); Bridgeman Images (Nancy Glowinski); le British Museum (Elizabeth); John Brooker; Rick Brooker; le Centre des arts de la Confédération (Kathleen Mackinnon); Consignor Canadian Fine Art (Lydia Abbott, Robert Cowley); le Cranbrook Art Museum (Corey Gross); la Succession de Lawren Harris; la Succession d'Edwin Holgate; la Succession de Wyndham Lewis; la Succession d'Arthur Lismer; la Succession de Kathleen Munn; la Gallery Gevik (Phillip Gevik); Toni Hafkenscheid; Harvard Art Museums (Isabella Donadio); la Maison de ventes aux enchères Heffel (Molly Tonken); Jonkers Rare Books (Tom Ayling, Christiaan Jonkers); Bibliothèque et Archives Canada; Lynn and Ken Martens; le MacLaren Art Centre (Noor Ale, Andre Beneteau, Emily McKibbon); la Collection McMichael d'art canadien (Alexandra Cousins); Robert McNair; le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Museum London (Janette Cousins Ewan, Krista Hamlin); le Musée des beaux-arts du Canada (Emily Antler); Philip Pearlstein; John Shearer; Sotheby's Canada (Mary-Jo Paquet); Tate (Fintan Ryan); Rachel Topham; la Robert McLaughlin Art Gallery (Sonya Jones); la Tom Thomson Art Gallery (David Huff, Heather McCorquodale); la Bibliothèque publique de Toronto; le University Club of Toronto (Sarah Freeman); la University of Lethbridge Art Gallery (Juliet Graham, Andrea Kremenik); les Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba (Linda Eddy, Brian Hubner); Waddington's Auctioneers and Appraisers (Anna Holmes); la William Roberts Society (Margherita Barbagallo); et la Winnipeg Art Gallery (Nicole Fletcher, Ellen Plouffe).

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Nous avons déployé tous les efforts nécessaires pour obtenir l'autorisation de reproduire le matériel protégé par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera avec plaisir toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Sounds Assembling (*Rassemblement de sons*), 1928. (Voir les détails ci-dessous.)

Mention des sources des images bannières



Biographie : Bertram Brooker, durant les 1930 ou 1940. Photographe inconnu. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 16:2). Photographie : Université du Manitoba et collections spéciales.



Œuvres phares : *Still Life with Lemons* (*Nature morte aux citrons*), v.1936. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : *Machine World* (*Monde machine*), 1950. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et Technique : *Ascending Forms* (*Formes ascendantes*), v.1929. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue de l'installation de l'exposition 100 Masters: Only in Canada (100 maîtres : seulement au Canada) à la Winnipeg Art Gallery, 2013. Photographie : Ernest Mayer, reproduit avec l'autorisation de la Winnipeg Art Gallery.



Sources et Ressources : *Symphonic Forms* (*Formes symphoniques*), 1947. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions des sources des œuvres de Bertram Brooker



Abstraction, Music (*Abstraction, Musique*), 1927. Collection du Museum London, F.B. Housser Memorial Collection, 1945 (45.A.47). Photographie : Museum London.



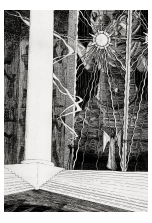
Publicité pour *The Globe*, « The Conductor », publié dans Brooker, *Layout Technique in Advertising* (1929). Photographie : Stephanie Burdzy, reproduit avec l'autorisation de la Bibliothèque de référence de Toronto.



Annonce publicitaire de la T. Eaton Company Limited, « (V pour variété) », publiée dans Brooker, *Layout Technique in Advertising* (1929). Photographie : Stephanie Burdzy, reproduit avec l'autorisation de la Bibliothèque de référence de Toronto.



Ahab's Death (Elijah Series) (*La mort d'Achab [Série Élie]*), 1929. MacLaren Art Centre, Barrie (1997.21.43). Photographie : Andre Beneteau, reproduit avec l'autorisation du MacLaren Art Centre.



Ahab Worshipped Idols (Elijah Series) (*Achab vénère des idoles [Série Élie]*), 1929. Collection du British Museum, Londres, don de Christopher Varley Inc. au nom de la succession de Bertram Brooker (19910511.30). Photographie : le British Museum.



All the World's a Stage (*Le monde entier est un théâtre*), 1929. Collection de la succession de Bertram Brooker. Reproduit avec l'autorisation de la Gevik Gallery, Toronto.



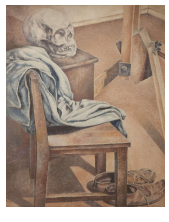
Alleluiah (*Alléluia*), 1929. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15812). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



The Ancient Mariner (*Le vieux marin*), v.1930. Collection de l'Art Gallery of Hamilton, en prêt permanent de la Ontario Heritage Foundation, don de M. Fred Schaeffer (71.795). Photographie : Art Gallery of Hamilton.



The Angel (Elijah Series) (*L'ange [Série Élie]*), 1927. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Maison de ventes aux enchères Heffel, Vancouver.



Art is Long (*La longue durée de l'art*), 1934. Collection de la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, achat, 1988 (1988.155). Photographie : Galerie d'art de l'Université de Lethbridge



Artist's Wife # 1 (*La Femme de l'artiste n^{o} 1*), 1934. Collection du MacLaren Art Centre, Barrie (1997.21.4). Photographie : Andre Beneteau, reproduit avec l'autorisation du MacLaren Art Centre.



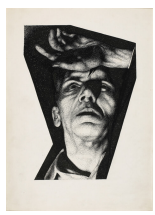
Ascending Forms (*Formes ascendantes*), v.1929. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15814). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Benday, 1928. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (42c). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Blue Nude (*Nu bleu*), v.1936. Collection de l'Art Gallery of Windsor, achat, 1979 (1979.074). Photographie : Art Gallery of Windsor.



Dessin pour la jaquette du livre *Crime et châtiment* de Fyodor Dostoevsky, 1937. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Norman Brooke Bell, Patricia Brooke Bell, et Douglas Ambridge Brooke Bell, 2007, don à la mémoire de Cicely Barlow Bell (42122). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Cabbage and Pepper (*Chou et poivrons*), v.1937. Collection de la Galerie du Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, achat, 1973 (CAG 73.5). Photographie : Galerie du Centre des arts de la Confédération.



« Chorale » (*Bach*), v.1927. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1927 (87/175). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



The Cloud (*Le nuage*), v.1942. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15815). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Page couverture de « A Candle in Sunshine », date inconnue, Collection de la succession de Bertram Brooker. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Page couverture de *Layout Technique in Advertising*, 1929. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (43). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Page couverture de *The Peg: A Magazine of Merry Mien Devoted to the Stage and Screen*, v.1915-21. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (39a). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Page couverture de *Elijah* (*Élie*) (1929).

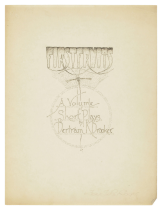
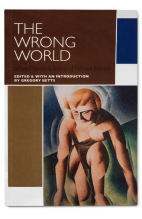
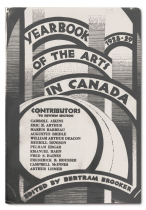


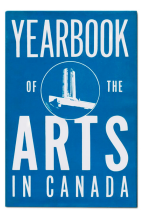
Illustration de la page couverture de « First Fruits: A Volume of Short Plays by Bertram R. Brooker », v.1913-1915. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (18a). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Couverture de *The Wrong World: Selected Stories and Essays by Bertram Brooker*, Gregory Betts, éd., Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, comprenant une reproduction de la peinture à l'huile de Bertram Brooker *Kneeling Figure* (*Figure agenouillée*), 1940. Photographie : Rachel Topham.



Couverture du *Yearbook of the Arts in Canada*, 1928-1929, édité par Bertram Brooker.



Couverture du *Yearbook of the Arts in Canada*, 1936, édité par Bertram Brooker. Photographie : David Mason Books, Toronto.



Creation (*Création*), 1925. Collection privée. Photographie : John Shearer.



Crucifixion, 1927-1928. Collection de la succession de Bertram Brooker. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



The Dawn of Man (*L'aube de l'humanité*), 1927. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Walter, Freeman, Harold, et Vincent Tovell, 1971, à la mémoire de Harold et Ruth Tovell (16984). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Dentonia Park (*Parc Dentonia*), 1931. Collection privée, Toronto. Photographie : Ian Lefebvre, reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



The Earthquake (Elijah Series) (*Le tremblement de terre [Série Élie]*), 1926. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Bernard et Sylvia Ostry, 2007 (2007/703). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Egyptian Woman (*Femme égyptienne*), 1940. Collection de l'Art Gallery of Alberta, Edmonton. Achetée avec des fonds donnés par la Women's Society of The Edmonton Art Gallery (81.2). Photographie : Art Gallery of Alberta.



Endless Dawn (*Aube sans fin*), 1927. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound. Achetée par la Galerie grâce à une subvention de fonds correspondants de Wintario, 1980 (980.016). Photographie : Tom Thomson Art Gallery.



Entombment (*Enterrement*), 1937. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Evolution (*Évolution)*, 1929. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (15813). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Face and Breasts (Crime and Punishment Series) (*Visage et seins [Série Crime et châtiment]*), 1930-1934. Collection du University Club of Toronto. Photographie : University Club of Toronto.



Fawn Bay, 1936. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Maison de ventes aux enchères Heffel, Vancouver. Photographie : Maison de ventes aux enchères Heffel.



Fed by the Ravens (Elijah Series) (*Nourri par les corbeaux [Série Élie]*), 1923. Collection du MacLaren Art Centre, Barrie (1997.21.43). Photographie : Andre Beneteau, reproduit avec l'autorisation du MacLaren Art Centre.



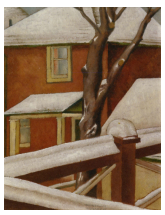
Figures in a Landscape (*Nus dans un paysage*), 1931. Introuvable. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



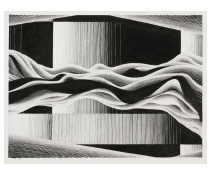
The Finite Wrestling with the Infinite (*La finitude luttant contre l'infini*), 1925. Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Reproduit avec l'autorisation de la Gallery Gevik.



The Fire (Elijah Series) (*Le feu [Série Élie]*), 1929. Collection de la Winnipeg Art Gallery, acquis grâce à des fonds de la succession de Zenon (Larry) Skyba et des fonds de Lynne Petrie (G-97-19). Photographie : Leif Norman, reproduit avec l'autorisation de la Winnipeg Art Gallery.



First Snow (*Première neige*), date inconnue. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Sotheby's Canada.



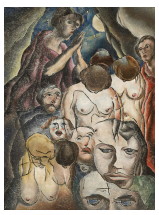
Fugue, v.1930. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Dr Walter M. Tovell, Toronto, 1983 (83/288). Photographie : Ian Lefebvre, reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Green Movement (*Mouvement vert*), v.1927. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec l'aide de Wintario, 1978 (78/14). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Illustration du vers « Je m'accroche simplement à Ta croix » (tirée de l'hymne « Rocher des siècles » de 1763), 1899. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



The Insulted and Injured (*Les offensés et blessés*), 1934-1935. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (41420). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Interiors Within Interiors (Whitman Series) (*Les intérieurs au sein des intérieurs [Série Whitman]*), 1931. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec l'aide de Wintario, 1978 (78/17). Photographie : Ian Lefebvre, Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Kneeling Figure (*Figure agenouillée*), 1940. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs de Horsley et Annie Townsend (1973.17). Photographie : Christine Guest, reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal.



Lone Tree (*Arbre solitaire*), s.d., Collection de la Gallery Gevik, Toronto. Reproduit avec l'autorisation de la Gallery Gevik.



Machine World (*Monde machine*), 1950. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Manitoba Willows (*Saules du Manitoba*), v.1929-1931. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Gallery Gevik, Toronto.



The Miners (*Les mineurs*), 1922. Collection de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Toni Hafkenscheid.



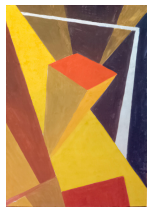
Les Misérables #2 (Wagon Wheel) (*Les Misérables n^{o} 2 [roue de chariot]*), 1936. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Morley Callahan, 1932. Fonds Bertram Brooker, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (e008299803). Reproduit avec l'autorisation de Bibliothèque et Archives Canada / The Brechin Group Inc.



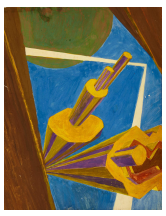
Muskoka Lake (*Lac Muskoka*), v.1936. Collection de la Galerie d'art de l'Université de Lethbridge, achat 1988, grâce à des fonds fournis par l'Alberta Advanced Education Endowment and Incentive Fund (1988.122). Photographie : Galerie d'art de l'Université de Lethbridge.



Noise of a Fish (*Bruit d'un poisson*), v.1922-1924. Collection des Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat, 1994 (1994BB103). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



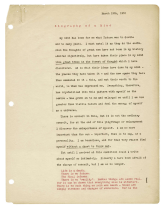
North Shore (*Rive nord*), v.1942. Collection privée. Photographie : John Shearer.



Oozles, v.1922-1924. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat, 1994 (1994BB104). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Ovalescence, v.1954. Collection de l'Art Gallery of Windsor, achat, 1985 (1985.052). Reproduit avec l'autorisation de l'Art Gallery of Windsor.



Une page de « Biography of a Mind » (1930). Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (MSS 16, boîte 7, dossier 1). Photographie : Université du Manitoba Archives et collections spéciales.



Pharaoh's Daughter (*La fille du pharaon*), 1950. Collection privée. Photographie : Robert McNair.



Phyllis (*Piano! Piano!*), 1934. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec l'Aide de Wintario, 1979 (79/59). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Progression, 1948. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don du Albert H. Robson Memorial Subscription Fund, 1948 (47/56). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Pygmalion's Miracle (*Le miracle de Pygmalion*), 1949. Collection de Lynn et Ken Martens. Photographie : John Dean, reproduit avec l'autorisation de Ken Martens.



Quebec Impression (*Impression du Québec*), 1942. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, achat, 1985 (1985.55). Photographie : Collection McMichael d'art canadien.



The Rain (Elijah Series) (*La pluie [Série Élie]*), 1927. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Bernard et Sylvia Ostry, 2007 (2007/702). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



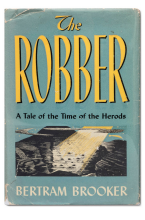
Realization (Crime and Punishment Series) (*Prise de conscience [Série Crime et châtiment]*), 1930-1934. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1943 (2717). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



The Recluse (*Solitaire*), 1939. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Walter Klinkhoff, 1978 (1978.3). Photographie : Musée des beaux-arts de Montréal.



Resolution (*Résolution*), v.1929. Collection de l'Art Gallery of Hamilton, don du comité des bénévoles, 1983 (83.15). Photographie : Art Gallery of Hamilton.



The Robber: A Tale of the Time of the Herods de Bertram Brooker, Toronto, Collins, 1949. Collection de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Toni Hafkenscheid.



Seated Figure (*Femme assise*), 1935. Collection de l'Art Gallery of Hamilton, don du Marie Louise Stock Fund, 1996 (1996.15). Photographie : Art Gallery of Hamilton.



Ski Poles (Ski Boots) (*Bâtons de ski [bottes de ski]*), 1936. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Alan Klinkhoff Gallery.



Snow Fugue (*Fugue enneigée*), 1930. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Sounds Assembling (*Rassemblement de sons*), 1928. Collection de la Winnipeg Art Gallery (L-80). Photographie : Ernest Mayer, reproduit avec l'autorisation de la Winnipeg Art Gallery.



Sounds Assembling: The Poetry of Bertram Brooker, Birk Sproxton, éd., Winnipeg, Turnstone, 1980, comprenant une reproduction de la peinture à l'huile de Brooker, *Rassemblement de sons*, 1928. Photographie : Rachel Topham.



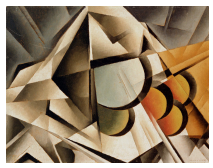
The St. Lawrence (*Le Saint-Laurent*), 1931. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de la Collection Douglas M. Duncan, 1970 (16556). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Still Life with Bag #3 (*Nature morte et sac nº 3*), v.1933. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Kambiz Aghassi.



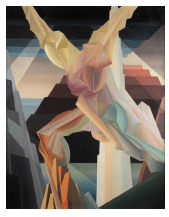
Still Life with Lemons (*Nature morte aux citrons*), v.1936. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Collection J.S. McLean, de Canada Packers Inc., 1990 (89/772). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Still Life Variation IV (*Nature morte variation IV*), v.1929. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Kambiz Aghassi.



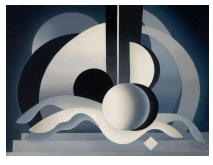
The Still Small Voice (Elijah Series) (*La petite voix intérieure [Série Élie]*), 1929. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Striving (*Persister*), v.1930. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Swing of Time (*Le mouvement du temps*), 1954. Collection de la succession de Bertram Brooker. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.



Symphonic Forms (*Formes symphoniques*), 1947. Collection de l'Art Gallery of Hamilton, don du comité des bénévoles à la mémoire de Kate Steiner, 1991 (1991.1). Photographie : Art Gallery of Hamilton.



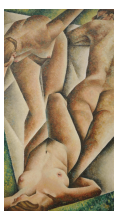
Symphonic Movement No. 1 (*Mouvement symphonique nº 1*), 1931. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de la succession de Doris Huestis Speirs (2001BB2). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



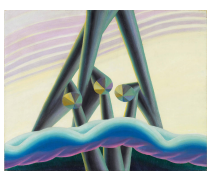
The Tangled Miracle: A Mortimer Hood Mystery de Bertram Brooker, publié sous le nom Huxley Herne, Royaume-Uni, Thomas Nelson & Sons, 1936. Reproduit avec l'autorisation de Jonkers Rare Books, Henley-on-Thames, Angleterre. Photographie : Jonkers Rare Books.



Think of the Earth de Bertram Brooker, Toronto, Thomas Nelson & Sons, 1936.



Three Figures (*Trois figures*), 1940. Collection du Museum London, fonds d'art, 1971 (71.A.35). Photographie : Museum London.



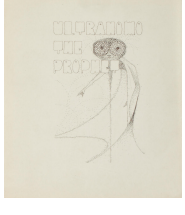
The Three Powers (*Les trois pouvoirs*), 1929. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1982 (82/33). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Torso (*Torse*), 1937. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (16877). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Triptych (*Triptyque*), v.1935. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (29228). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Ultrahomo, v.1912-1913. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (6a). Photographie : The Robert McLaughlin Gallery.



Untitled (*Sans titre*), s.d. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de l'Art Gallery of Windsor. Photographie : Art Gallery of Windsor.



The Way (*La voie*), 1927. Collection de la Vancouver Art Gallery, don de la succession d'Anna K. Jetter (VAG 2004.12.12). Photographie : Maegan Hill-Carroll, Vancouver Art Gallery.



The Whirlwind (Eljiah Series) (*Le tourbillon [Série Élie]*), 1929. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Bertram Brooker.

Mentions des sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Abstract Painting #98 (*Peinture abstraite n^{o} 98*), v.1937-38, de Lawren Harris. Collection privée. © Famille de Lawren S. Harris. Photographie : Sotheby's Canada.



Vitesse abstraite + bruit, 1913-1914, de Giacomo Balla. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venise, 1976 (76.2553.31). Photographie : Wikimedia Commons.



Afternoon Sun, North Shore, Lake Superior (*Soleil d'après-midi, rive nord du lac Supérieur*), 1924, de Lawren Harris. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3351). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Altarpiece, No. 1, Group X, Altarpieces (*Retable, n^{o} 1, Groupe X, Retables*),1907, de Hilma af Klint. Collection de la Hilma af Klint Foundation, Stockholm. Photographie : Wikimedia Commons.



Bert's Life Class (*Bert et le dessin d'après modèle*), 25 avril, 1937, d'Arthur Lismer. Collection du Arts and Letters Club, Toronto. © Succession d'Arthur Lismer. Photographie : Scott James, reproduit avec l'autorisation du Arts and Letters Club.



Bertram Brooker, âgé de vingt-cinq ans, à Portage la Prairie, 1913. Photographie de Bender & Lewis, Croydon. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 16:2:4). Photographie : Archives de l'Université du Manitoba et collections spéciales.



Bertram Brooker (à l'arrière, à droite) et les acteurs de l'une de ses premières productions théâtrales, Arts and Letters Club, Toronto, date inconnue. Photographe original inconnu. Reproduit avec l'autorisation du Arts and Letters Club. Photographie : Scott James.



Bertram Brooker avec ses parents, son frère et sa sœur, en Angleterre, dans les années 1890. Photographe inconnu. Collection de la succession de Bertram Brooker. Photographie : Toni Hafkenscheid.



Bertram Brooker et des membres du Groupe des Sept au Arts and Letters Club de Toronto, 1929. Photographie de John Vanderpant. Reproduit avec l'autorisation du Arts and Letters Club. Photographie : Scott James.



Bertram Brooker et ses collègues, dans son bureau à l'agence de publicité J. J. Gibbons à Toronto, en janvier 1934, photographie de J. J. Gibbons. Fonds Bertram Brooker, Archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (49). Photographie : Robert McLaughlin Gallery.



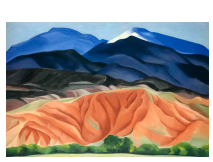
Bertram Brooker peignant *Machine World* (*Monde machine*) dans son studio, v.1950. Photographe inconnu. Fonds de l'Ontario Society of Artists, Archives publiques de l'Ontario, North York (F 1140-7-0-1). Photographie : Archives publiques de l'Ontario.



Bertram Brooker peignant à l'extérieur à Valpoy (Manitoba), 1927. Photographe inconnu. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (MSS 16, A.80-53 / boîte 1, dossier 4, item 76). Photographie : Archives de l'Université du Manitoba et collections spéciales.



Bertram Brooker lors d'un voyage en Angleterre, v.1910-12. Photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de James King.



Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie's II (*Paysage de Black Mesa, Nouveau-Mexique/Depuis la cour de chez Marie – II*), 1930, de Georgia O'Keeffe. Collection du Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, don de la Fondation Burnett (CR0730). © La succession de Georgia O'Keeffe / Le Georgia O'Keeffe Museum. Photographie : Wikimedia Commons.



Blue and Green Music (*Musique bleue et verte*), 1919/21, de Georgia O'Keeffe. Collection de l'Art Institute of Chicago, Collection Alfred, don de Georgia O'Keeffe (1969.835). © La succession de Georgia O'Keeffe / L'Art Institute of Chicago. Photographie : Wikimedia Commons.



Les trois enfants des Brooker devant la maison familiale, au 107 Glenview Avenue, Toronto, durant les années 1930. Photographe inconnu. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba. Photographie : Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba.



Composition (Horses) (*Composition [Chevaux]*), v.1927, de Kathleen Munn. Collection de l'Art Gallery of Alberta, Edmonton, achetée grâce à des fonds offert par la Women's Society of The Edmonton Art Gallery (83.5). © Succession de Kathleen Munn. Photographie : Art Gallery of Alberta.



Composition (Reclining Nude) (*Composition [Nu allongé]*), v.1926-1928, de Kathleen Munn. Collection de Lynn et Ken Martens. © Succession de Kathleen Munn. Photographie : John Dean.



Page couverture de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art* de Wassily Kandinsky, (publié pour la première fois en anglais en 1914; publié initialement en russe en 1911). Reproduit avec l'autorisation du Museum of Fine Arts, Boston. Photographie : MFA Publications.



Doc Snyder's House (*La maison du docteur Snyder*), 1931, de Lionel LeMoine FitzGerald. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de P.D. Ross, Ottawa, 1932 (3993). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Carte postale du début du vingtième siècle représentant l'église anglicane St. James de Croydon, où la famille Brooker allait se recueillir. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 16:5:155). Photographie : Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba.



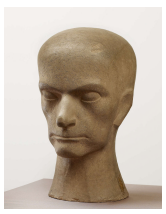
Female Model Reclining on Red and Black American Bedspread (*Femme nue allongée sur couvre-lit américain rouge et noir*), 1976, de Philip Pearlstein. Collection du Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan, don de Rose M. Shuey, de la Collection de Dr John et Rose M. Shuey (CAM2002.32). © Philip Pearlstein. Photographie : Cranbrook Art Museum.



From an Upstairs Window, Winter (*D'une fenêtre d'en haut, l'hiver*), v.1950-1951, de Lionel LeMoine FitzGerald. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (5800). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Girl on a Hill (*Femme sur une colline*), 1928, de Prudence Heward, reproduit en noir et blanc dans le *Yearbook of the Arts in Canada, 1928–29*, édité par Bertram Brooker.



Buste de Baudelaire, 1911, de Raymond Duchamp-Villon. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don à la mémoire de Harold Murchison Tovell (1887-1947) et Ruth Massey Tovell (1889-1961) de leurs fils, 1962 (62/1). Photographie : Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Improvisation 27 (Jardin de l'amour II), 1912, de Wassily Kandinsky. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.1). Photographie : Wikimedia Commons.



Vue de l'installation *Abstractions de Bertram Brooker* au Hart House, Université de Toronto, 14-30 mars 1931, photographe inconnu.



Vue de l'installation de la salle cubiste de l'International Exhibition of Modern Art (ou Armory Show), Gallery 53, Art Institute of Chicago, 24 mars au 16 avril 1913, photographe inconnu. Reproduit avec l'autorisation de l'Art Institute of Chicago.



Vue de l'installation de *It's Alive! Bertram Brooker and Vitalism* (*C'est vivant! Bertram Brooker et le vitalisme*), Art Gallery of Windsor, 10 janvier au 8 mars 2009, photographie de l'Art Gallery of Windsor. Reproduit avec l'autorisation de l'Art Gallery of Windsor. Photographie : Art Gallery of Windsor.



Une page intérieure de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), de William Blake. Collections diverses. Photographie : Wikimedia Commons.



Lake Superior (*Lac Supérieur*), v.1924, de Lawren Harris. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, legs de Charles S. Band, Toronto, 1970 (69/121). © Famille de Lawren S. Harris. Photographie : Ian Lefebvre, Musée des beaux-arts de l'Ontario.



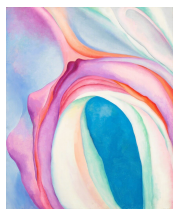
Mercure passant devant le soleil, 1914, de Giacomo Balla. Collection Gianni Mattioli, prêt à long terme à la Collection Peggy Guggenheim, Venise. Photographie : Wikimedia Commons.



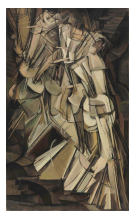
Mountain Form IV (Rocky Mountain Painting XIV) (*Forme montagneuse IV [Peinture des montagnes Rocheuses XIV]*), de Lawren Harris. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Galerie Alan Klinkhoff, Toronto.



The Mud Bath (*Le bain de boue*), 1914, de David Bomberg. Collection du Tate, Londres (T00656). Photographie : © Tate, Londres 2018.



Music, Pink and Blue No. 2 (*Musique, Rose et bleu no 2*), 1918, de Georgia O'Keeffe. Collection du Whitney Museum of American Art, New York, don de Emily Fisher Landau en l'honneur de Tom Armstrong (91.9). © La succession de Georgia O'Keeffe / Le Whitney Museum of American Art. Photographie : Wikimedia Commons.



Nu descendant un escalier (nº 2), 1912, de Marcel Duchamp. La Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art, 1950 (1950-134-59). Photographie : Wikimedia Commons.



Nude in a Landscape (*Nu dans un paysage*), v.1930, d'Edwin Holgate. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3702). © Succession d'Edwin Holgate. Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



The Peacock Skirt (*La jupe-paon*), 1893, d'Aubrey Beardsley. Collection des Harvard Art Museums / Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, legs de Grenville L. Winthrop, 1943 (1943/649). Photographie : Fogg Museum.



Photographie de Bertram Brooker prise en Angleterre juste avant le départ de sa famille vers le Canada en 1905. Photographie de Proctor & Co., Croydon. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 16:2:6). Photographie : Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba.



Photographie de Rill Porter et Bertram Brooker le jour de leur mariage, le 3 juillet 1913. Photographe inconnu. Fonds Bertram Brooker, Archives de l'Université du Manitoba et collections spéciales, Winnipeg (PC 16:5:157). Photographie : Archives de l'Université du Manitoba et collections spéciales.



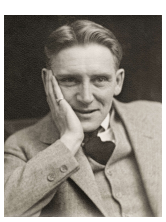
La Procession, Séville, 1912, de Francis Picabia. Collection de la National Gallery of Art, Washington, D.C., Chester Dale Fund et don de Barbara Rothschild Michaels de la Collection d'Herbert et Nannette Rothschild, 1997 (1997.43.1). Photographie : Wikimedia Commons.



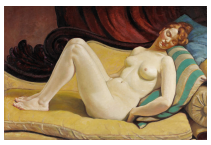
Poise (Composition 4) (*Élégance [composition 4]*), 1936, de Lawren Harris. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Hyman et Ruth Soloway, 2012 (2012/9). © Famille de Lawren S. Harris. Photographie : Ian Lefebvre, Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Poplar Woods (Poplars) (*Bois de peupliers [Peupliers]*), 1929, de Lionel LeMoine FitzGerald. Collection de la Winnipeg Art Gallery, œuvre acquise en mémoire de M. et Mme Arnold O. Brigden (G-75-66). Photographie : Ernest Mayer, reproduit avec l'autorisation de la Winnipeg Art Gallery.



Portrait de Bertram Brooker, date inconnue. Photographe inconnu. Fonds Bertram Brooker, Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba, Winnipeg (PC 16:1:13). Photographie : Archives et collections spéciales de l'Université du Manitoba.



Sleeping Woman (*Femme endormie*), v.1929, de Randolph Hewton. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3738). Photographie : Musée des beaux-arts du Canada.



Une conception scénographique par le scénographe Gordon Craig.



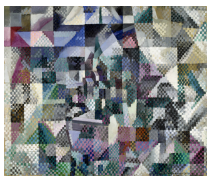
Thomas Wilfred assis au Clavilux durant une performance publique, v. les années 1920. Photographe inconnu. Mention de source : « Music is Turned Into a Glowing Color ». Dans Popular Mechanics, (Avril 1924).



Two-step II, study for the lost painting *Two-step* (*Two-step II*, étude pour la peinture perdue *Two-step)*, v.1915, de William Roberts. Collection du British Museum, Londres (1986,0405.4). Reproduit avec l'autorisation de la succession de John David Roberts. Avec la permission du Treasury Solicitor, la William Roberts Society. © The Trustees of the British Museum. Photographie : British Museum.



Untitled (Crucifixion) (*Sans titre [Crucifixion]*), v.1927-1928, de Kathleen Munn. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la succession de Kathleen Munn. © Succession de Kathleen Munn.



Fenêtre sur la ville nº 3, 1911-1912, de Robert Delaunay. Collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection (47.878.R). Photographie : Wikimedia Commons.

L'EQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice exécutive des opérations
Simone Wharton

Rédactrice exécutive
Kendra Ward

Directrice de la rédaction en français
Ersy Contogouris

Révision
Rick Archbold and Kendra Ward

Production et révision
Alicia Peres

Correctrice d'épreuves
Angela Wingfield

Traducteur
Luc St-Pierre

Réviseure (français)
Annie Champagne

Correctrice d'épreuves (français)
Christine Poulin

Adjointe principale à la recherche iconographique
Stephanie Burdzy

Gestionnaire et adjoint de la mise en page
Steven Boyle

Spécialiste des numérisations
Rachel Topham

Adjointe à la mise en page (français)
Ruth Jones

Conception de la maquette du site Web
Studio Blackwell

COPYRIGHT
© 2018 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.
ISBN 978-1-4871-0182-4

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

L'information sur le catalogage avant publication est disponible sur demande.